Vers une nouvelle philologie

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Vers une nouvelle philologie

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Tartalom

I. Vers une nouvelle philologie 1
1. Bernard Cerquiglini – Une nouvelle philologie ? 2
1. Le paradigme I (l'ancienne philologie) 3
2. Le second paradigme (la nouvelle philologie) 4
2. Elena Llamas Pombo – Ponctuer, éditer, lire 7
1. Ponctuation du mot 8
2. Ponctuation de phrase 9
2.1. Ponctuation « rythmique » 10
2.2. Ponctuation syntaxique 13
2.2.1. Une ponctuation stéréotypée 13
2.2.2. Une ponctuation syntaxique et énonciative non figée 14
2.3. Ponctuation énonciative 14
2.4. Ponctuation métaphrastique : rubrication et mise en page 14
3. En guise de conclusion 17
4. Bibliographie 19
3. Etienne Brunet – Un texte sacré peut-il changer ? Variations sur l'Évangile 26
4. Levente Seláf – L'Anticlaudien français 40
5. András Tóth – L'application de la théorie de transtextualité de Genette à l'analyse de contenu des bases littéraires multimédiatiques 56
1. La critique génétique 56
2. Le multimédia grand public 57
3. Vers une annotation collective 57
4. Conclusion 63
6. Martin-Dietrich Gleßgen – L'écrit documentaire français dans la Lorraine médiévale : quelques réflexions méthodologiques 65
1. 1. Ecrit documentaire et écrit littéraire 65
2. 2. L'écrit documentaire dans la Lorraine médiévale : étude quantitative 65
3. 3. Critères d'édition 67
4. 4. L'édition électronique 69
5. 5. L'auteur et le 'lieu d'écriture' 72
6. 6. Original et copie 73
7. 7. Bibliographie sommaire 74
II. L'art de la mémoire, l'art de l'oubli 76
7. Ákos Teslár – Wooden Computer : Presentation of the Kuhlmann Sonnet Machine 78
8. Ildikó Bárczi – Ars compilandi. Le principe de l'encyclopédisme dans la composition des sermons au Moyen Age tardif 82
9. Ambroise Barras – O.G.M. : Oeuvres Génératives Matricielles. Génétique virtuelle d'une ou deux Chansons pour Don Juan, de Michel Butor 86
10. Daniel Heller-Roazen – La perte de la poésie 91
III. Édition en ligne 96
11. Jacques Roubaud – Vers un Netscrit – Réflexions préparatoires destinées à la branche 6 d'un écrit en prose, dont le titre général est 'Le grand incendie de Londres' 98
12. Iván Horváth – Texte 103
13. Daniel L. Golden – The Electronic Turn : Changes in Textual Structure 118
1. Inconceivable 118
2. Unreachable 119
3. Indigestible 119
4. Unpreservable 119
14. Waigh Azzam et Olivier Collet – Le texte dans tous ses états : le projet MÉDIÉVAL et l'édition électronique des œuvres du moyen âge 122
15. Alain Vuillemin avec le concours de Karine Gurtner – William Blake : Songs of Innocence and of Experience / Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience (1798-1794) 128
1. Un essai d'édition critique, bilingue et multimédia 128
2. En mode hypertextuel et hypermédia 128
3. En langage naturel ou bilingue 129
4. Conclusion 130

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

I. rész - Vers une nouvelle philologie

Vers une nouvelle philologie

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

1. fejezet - Bernard Cerquiglini – Une nouvelle philologie ?

Une nouvelle philologie ?

Gastronome formé dans la plus saine tradition cartésienne, l'auteur de ces lignes n'eut jamais de goût pour la nouvelle cuisine, le beaujolais nouveau, ni pour les nouveaux philosophes. Il sait également que, selon Romain Rolland, charmant paléo-penseur s'il en fut, « les néo sont des rétro ». On ne rencontra donc jamais sous sa plume l'expression « nouvelle philologie ».

Cette philologie nouvelle, cependant, ne laisse pas d'exister. Pour une raison d'importance : on prend grand soin de la vilipender.

Deux ou trois colloques, désormais publiés, se sont consacrés à l'exécution patiente et collective des livres ou articles qui tentèrent de renouveler quelque peu les approches et les méthodes. Citons, pour les Etats-Unis, le recueil assassin dirigé par Keith Busby [1] , dont la recension dans Romance Philology fut adroitement confiée à M. Peter Dembowski [2] : autant confier une rubrique judiciaire à Jack l'Eventreur.

On ne saurait trop remercier ces collègues du soin qu'ils prennent. Il est temps, néanmoins, de leur répondre. Si l'on entend, comme eux, par « philologie » la critique textuelle et l'édition des textes médiévaux, une approche nouvelle est bien en train de voir le jour. La position des « nouveaux philologues » est d'ailleurs des plus simples, et, dans la perspective de l'histoire des sciences, très acceptable. Elle repose sur le raisonnement suivant :

– une science telle que la philologie, qui combine théorie et pratique, porte en elle des concepts et notions formant un paradigme. Ce paradigme contient en particulier, de façon explicite ou implicite, une théorie, forcément datée, du texte et de la littérature (ce que nous appellerons option critique) ; il n'est pas étranger par ailleurs aux techniques d'information et de communication de son temps.

– Par suite, la philologie, comme toute science, est historiquement déterminée et doit accepter une analyse historique.

– Dans cette perspective, on peut soutenir qu'un nouveau paradigme est en formation. Ce qui en soi n'a rien de scandaleux.

Afin de contraster les approches, et sans ignorer les simplifications d'une telle présentation, nous décrirons les deux paradigmes selon un tableau en deux colonnes, que le lecteur voudra bien garder sous les yeux.

	Paradigme I	Paradigme II
Option critique	Autorité textuelle	Partage textuel
Technologie	Imprimerie	Internet
Métaphore	Arbre	Réseau
Héros	Auteur	Scribe
Amour	Unicité	Variance
Objet	Copie méprisée	Réception positive
Texte comme	Essence verbale	Matérialité du codex

[1] Towards a synthesis ? : Essays on the new Philology. Amsterdam ; Atlanta, GA : Rodopi, 1993.
[2] Romance Philology, Vol.49 : No.3 (Feb. 1996), p.301-307.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Principe	Décontextualisation	Contextualisation
But	Reconstruction	Simulation
Méthode	Interventionnisme	Comparaison
Résultat	Livre imprimé	Hypertexte
Relations à :		
1. Oralité	Écriture comme résidu	Dialectique Oral/Écrit
2. Théorie médiévale de l'écriture	(Rien de spécial)	« Surplus de sens »

1. Le paradigme I (l'ancienne philologie)

Le paradigme I (l'ancienne philologie).

À l'évidence, subsiste un solide, impressionnant et beau paradigme d'ancienne philologie. Discipline illustre et vénérable : le désir de s'assurer d'un texte par l'établissement comparatif et la reconstruction de son original prend sa source dans la philologie alexandrine. Et l'on peut suivre le progrès de méthodes jusqu'à nous, via les grammairiens latins et l'humanisme renaissant. Toutefois, le corps d'idées et de méthodes dont les philologues contemporains ont hérité, et qu'ils mettent en œuvre traditionnellement, semble s'être constitué au début du 19ème siècle. Convergent alors trois phénomènes, de nature bien différente. Le progrès de l'imprimerie, qui atteint enfin la pratique industrielle de la reproduction à l'identique, incarnant l'idée de texte dans la page imprimée ne varietur. La naissance, ensuite, et le développement de la notion d'auteur, qui, à partir des années 1800, acquiert des droits, un patrimoine, et une autorité sur son œuvre (correction des épreuves, bon à tirer) ; l'auteur est bien celui qui autorise la reproduction. La scientificité, enfin, de la critique textuelle qui, au moment où la linguistique devient une science, prend sa place au sein du savoir positif (Lachmann).

Un tel paradigme constitue la philologie, depuis près de deux siècles. Ses traits principaux se laissent apercevoir :

– l'option critique : l'autorité textuelle. Il y eut un bon texte, original conçu par l'auteur et contrôlé par lui.

– la technologie : l'imprimerie. Il s'agit de donner l'image moderne et définitive (une page imprimée) de l'original textuel.

– la métaphore : l'arbre. Les manuscrits dont on dispose ne sont que des copies de copies. Il convient de les classer, afin de faire apparaître leur lien génétique, puis de les évaluer, en fonction de leur distance à l'original supposé. Pensée du 19ème siècle, arborescence verticale qui dispose les manuscrits comme des espèces darwiniennes ou des langues indo-européennes.

– le héros : l'auteur. Celui-ci a bel et bien existé ; il avait le plus grand talent. Aucune faute en effet, dans les leçons du texte ou dans sa langue, ne peut lui être attribuée, aucune faiblesse (notion de lectio difficilior) ; les adultérations proviennent des copistes. Un génie trahi par une armée de nains, telle est bien l'idée romantique de l'auteur. Goût des ruines, idée de décadence, culte de l'auteur surhumain : l'ancienne philologie puise ses idées littéraires dans le Romantisme, – plus que dans le Moyen Age, notons-le, même quand elle édite des textes médiévaux...

– l'amour : celui de l'unicité. Ce paradigme porte au pinacle l'unicité sublime de la version originale. Il méprise, par suite, redoute et regrette la variance des manuscrits médiévaux, souffre de ces variantes qui, disait Joseph Bédier, « grouillent comme des vers ».

– l'objet d'exercice : une copie méprisée. L'ancien philologue, quand il se compare à ses collègues spécialistes de littérature moderne, en ressent de la gêne, voire de la honte. Son objet est pauvre, dégradé ; il inspire pour le moins de la méfiance. D'où le vocabulaire de cette philologie : dommage, détérioration, faute, adultération. Notons ce dernier terme, qui s'associe naturellement à celui de famille de manuscrits. Le premier paradigme

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

reflète la pensée bourgeoise du 19ème siècle : la faute d'un copiste se transmet d'une génération de manuscrit à l'autre, telle la syphilis (on parle de manuscrits « contaminés »). Copier est une déchéance.

– le texte, réduit à une essence verbale, implique un principe de décontextualisation. Il s'agit d'extraire du codex (jamais considéré en lui-même et pour lui-même) un texte, conçu comme un simple arrangement de mots, qu'il convient de comparer à d'autres arrangements.

– le but : la reconstruction. L'édition a pour tâche de fournir la meilleure image possible de l'original parfait mais perdu, par réduction de la variance qui en dépare les copies. La perspective de reconstruction est constante, qu'il s'agisse de réfection (comme à l'époque positiviste) ou de simulation (selon le postpositivisme de Bédier).

– la méthode : l'interventionnisme. Qu'il le revendique ou s'en méfie, l'éditeur ne s'interdit jamais de changer la lettre d'un texte qui lui paraît intrinsèquement fautif ; l'honnêteté, voire une certaine humilité parfois devant le manuscrit s'expriment alors par un affichage explicite des interventions. Mais, pour un tel acte de probité, combien de corrections subreptices ! L'éditeur, au fond, se persuade qu'il connaît, comprend et respecte beaucoup mieux l'original et sa langue, que le copiste. Croyant reconstruire le travail du premier scribe, il n'est que le plus récent copiste du texte.

– le résultat : une page imprimée, image moderne du texte sûr. Comme le dit Peter Dembowski (ibid.) : « Such textual philology is always old, because it adresses itself to perennial problems of making a book out of a manuscript or manuscripts » [3] .

2. Le second paradigme (la nouvelle philologie)

Le second paradigme (la nouvelle philologie).

Notre hypothèse est qu'un autre paradigme de philologie est non seulement possible, mais très acceptable. Davantage lié à la réflexion contemporaine et à ses outils, il résulte de deux influences. Ce que l'on pourrait appeler, tout d'abord, l'héritage de la Nouvelle Critique. Il est certain que la New Criticism, Roland Barthes, Jacques Derrida, etc. ont changé notre vision du texte littéraire ; il est concevable (voire souhaitable) qu'une philologie s'en inspire. En d'autres termes, les sarcasmes adressés à la nouvelle philologie « fille de Foucault » ont bien vu, mais moqué un lien, qui inscrit un progrès de la réflexion philosophique et littéraire dans les méthodes d'édition de texte.

L'autre source est l'informatique contemporaine ; son action est triple. Elle nous fournit, tout d'abord, des instruments d'édition nouveaux (ordinateurs multimédias, réseau de l'internet, etc.) ; elle nous munit ensuite de concepts et d'idées (notion d'hypertexte, de texte malléable, de partage textuel) qui changent notre image du texte ; elle marque enfin, et surtout, la fin du monopole livresque comme support de l'écrit. Confronté à d'autres objets (écran, disquette), le philologue prend conscience de l'importance du support dans la constitution historique de la notion de texte ; il est conduit par suite à prendre un plus grand soin des ses manuscrits, à leur porter un plus grand intérêt. C'est paradoxalement grâce à l'informatique que le philologue retrouve le chemin du département des manuscrits, renoue avec la codicologie, et se salit les mains (pour l'ancienne philologie, une bonne photographie ou un assistant de recherche dégourdi suffisaient).

Les éléments de ce nouveau paradigme s'opposent à ceux du précédent, selon un système dont nous forçons à peine le trait.

– l'option critique : le partage textuel, tel qu'il est pratiqué sur l'internet, sans origine ni autorité, sous une forme malléable, semble donner une bonne image de la production littéraire médiévale, voire prémoderne.

– la technologie : l'internet est à la fois le moyen de diffusion et l'image conceptuelle du texte ; il remplace en ce rôle la page imprimée.

– la métaphore : à l'arborescence hiérarchisée succède le réseau, voire le rhizome.

– le héros : l'ancienne philologie établissait une différence constitutive entre l'auteur et son copiste ; le nouveau paradigme entend réduire cette disparité, et met l'accent sur le scribe. Lequel est à la fois, de par la variance intrinsèque des manuscrits, un auteur et un éditeur. Il est aussi un élément d'une équipe, associé au rubricateur, à

[3] Ibid.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

l'illustrateur, au glossateur, etc., qui participe à la réalisation et à la signification du texte. Loin de l'idée romantique de l'auteur unique, solitaire et trahi, le codex médiéval est une entreprise collective.

– l'amour : la variance, mouvement systématique de la lettre, devient le caractère premier, original et représentable de cette littérature scribale.

– l'objet : le manuscrit n'est plus une copie méprisée, détériorée par définition, mais (mis à part les inévitables erreurs matérielles) la réception positive d'un texte. Lequel existe, concrètement, au travers des différentes versions conservées. La philologie n'est plus une activité malheureuse ou pathétique, flétrie par son objet.

– le texte n'échappe pas à la matérialité du codex ; il est étudié, puis édité dans son contexte. On voit l'importance que cette philologie accorde au codex, œuvre d'art luxueuse, collective et réfléchie, figuration concrète du texte médiéval. La philologie doit donner à voir l'esthétique littéraire d'une civilisation manuscrite ; elle doit se rendre attentive au mode de signification propre au codex : sémiotique de l'image, discours de la rubrique, expansion verbale de la glose, etc. Inspirée par la Nouvelle Critique et les ordinateurs, la nouvelle philologie est paradoxalement plus respectueuse de l'œuvre médiévale, dans sa matérialité contextuelle, que négligeait une ancienne philologie réputée « positive ».

– le propos de l'édition est bien de simuler la genèse, la circulation, la réception et la signification des œuvres médiévales. Fidèle au principe philologique (« aider à l'intelligence des textes »), le nouveau paradigme entend rendre compte : du codex (numérisation), de son fonctionnement (rapport du texte, de l'image, du paratexte), de sa réception (lien avec les autres manuscrits, affichage des séquences textuelles variantes), de la signification offerte. Une œuvre médiévale est art de la répétition et de la variante, se forme d'attente et de surprise, repose sur une rhétorique, sur une mémoire aussi que nous avons perdues. Aidée par l'électronique, une édition conçue par la philologie nouvelle, doit simuler le savoir et la jouissance, rendre compte d'une fabrique et d'un sens.

– la méthode, toujours comparative, ne privilégie plus la hiérarchie des copies ; elle considère chacune d'entre elles comme une solution (que l'on peut certes estimer), comme une réception singulière de l'œuvre.

– le résultat d'une telle approche échappe à la page imprimée. L'informatique fournit en revanche ses outils et ses notions. On peut envisager une édition électronique fondée sur une numérisation scrupuleuse de ses objets, et sur leur commentaire infini : affichage syntagmatique des éléments signifiants internes au codex, liens paradigmatiques des éléments variants (autres versions), gloses interdisciplinaires diverses. Renouant avec les grandes encyclopédies du 13ème siècle, le 21ème pourrait voir surgir, grâce à l'internet et aux hypertextes, de nouveaux codex éditoriaux, gloses de gloses, spéculums électroniques, hypercodex.

Afin de résumer ce que l'on vient de voir, examinons la façon dont chacune des philologies traite deux domaines qui importent à la connaissance des textes et de la culture du Moyen Age.

La question de l'oralité, tout d'abord. Le romantisme dont le premier paradigme est empreint l'entraîne, on le sait, à valoriser l'original perdu. Une théorie corporelle de cette perte a vu le jour, ces dernières décennies, de Walter Ong à Paul Zumthor, qui dévalorise l'écrit, pensé comme résidu : le Ur-Text, porté par la chaleur d'une voix, s'est perdu dans la froide écriture cléricale. La philologie nouvelle permet de penser de façon moins simpliste, et moins nostalgique, le rapport de l'oral et de l'écrit. Elle n'ignore pas l'importance quantitative de l'oralité dans la société médiévale ; elle sait, toutefois, quelle légitimité l'écrit y acquiert à partir du 12ème siècle ; elle a compris l'autonomie esthétique de chaque manuscrit, et juge positive la variance des œuvres. Le nouveau paradigme peut s'adjoindre la thèse suivante : un codex médiéval est une performance orale écrite.

La théorie de l'écriture, ensuite. Sans faire injure à l'ancienne philologie, il faut reconnaître qu'elle ne possède pas de théorie particulière de l'écriture médiévale. La question importe en revanche au nouveau paradigme, pour qui l'écriture, au Moyen Age, est une permanente supplémentation. Le texte est une glose, complément provisoire d'un texte antérieur, excès de sens et de verbe. Marie de France le dit fort bien :

> Custume fu as anc-ens (...)
> Assez oscurement diseient
> Pur ceus ki a venir esteient
> E ki aprendre les deveient,
> K'i peüssent gloser la lettre

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

> E de lur sen le surplus mettre.[4]

La tâche des « modernes » (que sont les médiévaux, pour Marie) est de gloser la lettre, afin de lui apporter un surplus de sens. On y verra une remarquable définition de l'écriture médiévale, surplus de textualité et de signification, qu'il convient de donner à voir, et non pas réduire.

Quoique magnifique de savoir positif, et de finesse parfois, l'ancienne philologie semble donc liée à une épistémé dépassée, paraît anachronique dans son approche des notions médiévales, est sans doute faiblement pertinente comme méthode d'édition. On nous pardonnera de préférer la nouvelle.

[4] Prologue des Lais (éd. Rychner), v. 9, 12-16.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

2. fejezet - Elena Llamas Pombo – Ponctuer, éditer, lire

Ponctuer, éditer, lire (État des études sur la ponctuation dans le livre manuscrit[1]).

Dans la pratique d'édition des textes médiévaux, l'accord est unanime quant au besoin d'un certain degré de modernisation des graphies et de la ponctuation. Si éditer est donner à lire, il est communément accepté que cette tâche consiste globalement à transvaser une œuvre inscrite dans un contexte « prétypographique » à des pages imprimées selon les usages typographiques actuels. Face au caractère protéiforme de la graphie médiévale, nos habitudes de lecture exigent une mise en texte conforme à la cohérence de nos orthographes, ainsi qu'à nos normes de ponctuation, qui représentent tout un système d'aide à la lecture et d'actualisation des énoncés dans la langue écrite.

Cette exigence se trouve à la base d'un principe général des méthodologies ecdotiques : le reflet de tous les usages graphiques d'un manuscrit n'est réalisable que dans une pure transcription paléographique (cf., par ex. : Cerquiglini 1989 : 48, § 6 ; Sánchez-Prieto 1998 : 59, § 5). De la même manière, les rubriques et les divisions du texte, bien qu'étant toujours significatives, se prêtent mal à l'édition, lorsqu'on sait que l'auteur ne les a pas établies (cf. Blecua 1983 : 143, § 5).

Variantes graphiques, segmentations de mots inexistantes dans la norme actuelle, ponctuation et mise en page constituent, en conséquence, des réalités que souvent on ne peut donner à lire. L'édition critique se doit de les reléguer au domaine du marginal, du résiduel, surtout dans le cas de la ponctuation.

Or, si nous admettons que les normes actuelles de ponctuation sont exigées par nos habitudes de lecture et par notre image visuelle de la langue, ceci implique également que la mise en texte des manuscrits répond à des habitudes différentes de lecture et de conservation des œuvres par l'écriture.

Ces réalités « résiduelles » pour l'édition critique constituent l'ancrage des textes dans leurs circonstances matérielles, circonstances qui ont mérité un intérêt notable de la part des philologues, des linguistes et des historiens de l'orthographe et du livre, pendant les deux dernières décennies.

Un tel intérêt n'est pas étranger, d'une part, à la vitalité dont jouit de nos jours l'histoire de la lecture et, d'autre part, au développement d'une linguistique de l'écrit, attentive, autant à l'état des systèmes actuels, qu'à leur formation et à l'histoire de la norme. Les progrès de cette discipline linguistique, dont l'étude de la ponctuation a profité, tiennent de l'importance accordée à un critère d'immanence, c'est-à-dire, à l'indépendance de l'écrit par rapport à l'oral, face à une analyse de l'écriture exclusivement fondée sur sa correspondance avec l'oral.

Du côté de la philologie hispanique, on réclame actuellement l'établissement d'une histoire des implications culturelles de l'orthographe, affranchie de la tutelle du plan phonétique. Francisco Rico (2000 : 8, § 5), philologue et académicien espagnol, insistait récemment sur ce besoin : « je pourrais même affirmer que la graphie [des textes médiévaux] est moins révélatrice de faits phonétiques que de phénomènes sociaux et culturels qui moulent de façon décisive la tradition intellectuelle du Moyen Âge ».

L'apport commun des derniers regards critiques sur la ponctuation médiévale est d'avoir mis en lumière le fait que cette « peau » dont le texte manuscrit est dénué, lorsqu'il est revêtu du nouveau « tissu » typographique de l'édition imprimée, fait sens du point de vue culturel. C'est la raison pour laquelle on a réclamé, dans une perspective générale, une double attention à la ponctuation.

Tout d'abord, dans le domaine de l'édition, on a insisté sur la nécessité de présenter, dans les prolégomènes aux textes, les choix de ponctuation de l'éditeur, ainsi qu'une étude critico-paléographique de la ponctuation des manuscrits retenus (cf., par exemple, Roudil 1978 : 299, § 5 ; Rafti 1988 : 296, § 1).

En second lieu, on a mis en évidence l'intérêt d'établir, à long terme, une histoire de la ponctuation – comme l'ont projeté Nina Catach (1979 : 283 § 6) pour le français et Jean Roudil (1982 : 71, § 5) pour l'espagnol – ou une encyclopédie orthographique de la ponctuation espagnole, comme l'a proposé le linguiste José Polo (1990 : 32, 77 § 6).

[1] Cet article est écrit conformément aux Rectifications de l'orthographe (J. O. nº 100, 6 déc. 1990) j'écris, par conséquent, enchainée, abiment, aout, paraitre, sans circonflexe.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Dans cet article, je me propose de présenter un bref parcours à travers les études sur la ponctuation médiévale parues durant les vingt dernières années. Sans prétention d'exhaustivité, je prendrai en considération, principalement, les travaux sur des textes français, et ferai également quelques références aux textes hispaniques et certains commentaires sur des faits de ponctuation [2] .

Dans l'excellente recension critique publiée par Patrizia Rafti en 1988, on trouvera un examen très complet de la production bibliographique parue depuis les années 1940 sur la ponctuation classique et médiévale, en ce qui concerne essentiellement le latin, l'italien et l'espagnol.

J'emploie le terme ponctuation au sens large, suivant la terminologie établie par les théoriciens actuels qui ont proposé une définition complémentaire et une étude simultanée de toutes les ressources non alphabétiques de l'écriture et selon un concept élargi de ponctuation qui est communément accepté (Tournier 1980 ; Védénina 1989 ; Catach 1980, 1994 : 7-8 ; Polo 1990 : 77 : Contreras 1994 : 134, 165, etc. § 6. Voir, par exemple, l'étendue des sujets traités dans le volume d'articles récemment réunis par J. Dürrenmatt (2000, § 6) au sujet de La Ponctuation).

Les théoriciens cités distinguent trois niveaux d'analyse de la ponctuation, en tant que système de signalisation d'unités et de rapports de la langue, qui complète l'écriture alphabétique :

Ponctuation de mots, concernant la segmentation graphique, apostrophes, majuscules, traits d'union, etc.

Ponctuation de phrase ou ponctuation syntaxique et énonciative, c'est-à-dire la ponctuation au sens restreint du terme, les positurae des théoriciens de la ponctuation latine.

Ponctuation métaphrastique, ponctuation du texte ou mise en page : rubrique sous laquelle il faudrait situer les notae sententiarum, tout le système de signes de renvoi et de correction qu'Isidore de Séville a déjà rassemblés au 7ème siècle dans ses Étymologies et que nous retrouverons dans les livres manuscrits pendant tout le Moyen Âge.

1. Ponctuation du mot

Ponctuation du mot.

La pertinence de l'espace blanc a été mise en lumière dans les travaux de P. Saenger (§ 3) sur la séparation des mots et la physiologie de la lecture. Ses théories ont essayé de montrer que la lecture silencieuse a été possible grâce à la progressive « aération » de l'ancienne scriptura continua au moyen d'espaces blancs. Bien que ses arguments, parfois controversés, concernent surtout les textes latins, les travaux de Saenger ont ouvert un vaste champ de réflexion sur les relations de la ponctuation avec l'histoire de la lecture, dont les études médiévales peuvent profiter.

Cet auteur a amplement démontré comment le blanc est le signe de ponctuation « le plus primitif et essentiel de tous », au dire de N. Catach (1980 : 18, § 6), car il a servi à marquer l'individualité du mot ou d'autres segments graphiques et, par là, à refléter visuellement une analyse de la première articulation du système abstrait qu'est la langue, en termes saussuriens.

D'autre part, les traditions d'écriture de segments graphiques, notamment des agglutinations (denuit, silitent) et des disjonctions de mots (sa mie, « s'amie »), n'avaient, jusqu'à récemment, mérité que leur simple constatation de la part des paléographes.

[2] Il m'a semblé qu'une bibliographie ordonnée par thèmes serait plus utile au lecteur de cet article qu'une liste strictement alphabétique. Afin de maintenir le système de références par auteur et date d'édition, je me permets d'ajouter, en italiques et après chaque référence, le numéro de l'alinéa correspondant dans la Bibliographie finale (par exemple : Rafti 1988 : 26, § 1).

Sauf dans les cas où il m'a fallu citer des travaux antérieurs à 1998, je ne fais figurer que des travaux postérieurs à cette date ou absents dans la bibliographie de Rafti. J'ajoute un chapitre sur la ponctuation médiévale hispanique : elle pourrait éventuellement être de quelque utilité pour des études comparatives.

Au cours de la préparation de ce volume Pour une nouvelle philologie, et après ma communication au Colloque de Budapest, est paru l'Album de manuscrits français du 13ème siècle. Mise en page et mise en texte, de M. Careri, Fr. Fery-Hue, G. Gasparri, G. Hasenhor et al. (2001, § 4.1). La bibliographie recueillie à la fin de mon article recoupe, en grande partie, celle, plus large, de ces auteurs. Je n'inclus pas de références à ce travail dans le corps du texte de ma communication, mais je tiens à souligner que ce sera désormais un ouvrage de référence, entre autres, pour les problèmes de la ponctuation médiévale.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Étant donné que ces types de segments font preuve de la conscience des copistes à l'égard des liens syntagmatiques existant entre les mots, ils ont reçu un regard strictement linguistique : les premières remarques de Lewicka (1963, § 4.2), de Wagner (1974, § 4.2) et de Rickard (1982, § 4.2) ont ouvert une voie d'étude qui a été largement développée dans les travaux de N. Andrieux-Reix et S. Monsonégo (§ 4.2).

Afin d'éviter une explication unitaire de ce type de variation graphique récurrent dans les manuscrits médiévaux, ces auteurs (1997, 1998b, § 4.2) en ont réalisé une recherche exhaustive qui, outre les facteurs linguistiques, tient compte des facteurs culturels, psychophysiologiques et sémiologiques. Elles ont ainsi interrogé les données paléographiques et les styles d'inscription, ont étudié les contraintes de la lisibilité et les prescriptions contenues dans les traités d'écriture, découvrant enfin (Andrieux-Reix 1999, § 4.2) que la pratique de séquenciations entre deux blancs des textes français suivait des traditions d'écriture du latin (cf. aussi, Biedermann-Pasques 2001, § 4.2).

Ayant analysé les tendances de la segmentation graphique dans le Libro de Buen Amor espagnol, (Ms. Salamanca 2663), j'ai pu constater que les structures récurrentes dans les manuscrits français sont les mêmes que celles d'un copiste espagnol du 14ème siècle (Llamas, § 4.2), ce qui me fait penser à une pratique commune à plusieurs langues romanes. Voilà pourquoi il serait utile, par conséquent, de prolonger ces recherches dans le domaine des traditions d'écriture du latin, seule source commune possible à plusieurs langues vernaculaires. Les études comparées de graphémique médiévale, rares dans le panorama bibliographique actuel, pourraient éclairer certains points obscurs de l'histoire de nos orthographes, en particulier dans le domaine de la ponctuation.

Et pour en finir sur la ponctuation du mot, je voudrais citer, au moins, l'un des travaux récents sur l'écriture du nom propre et l'emploi de la majuscule (M. Bourin 1998, § 4.2).

Ce n'est qu'au 13ème siècle que les grammairiens français établirent expressément les catégories de mots qui devaient s'écrire avec une capitale, bien que certains traités médiévaux traitent incidemment la question du nom propre (le Tractatus Orthographiae Gallicanae, par exemple, consigne l'emploi de ý au lieu de i pour embellir l'écriture des noms de personnes). La norme fixée dès les premiers temps de l'imprimerie s'est basée sur des traditions fort irrégulières, mais déjà repérables dans certains manuscrits. L'histoire de la majuscule fait ainsi partie de l'histoire de l'orthographe et concerne autant la paléographie que la grammaire.

2. Ponctuation de phrase

Ponctuation de phrase.

La ponctuation, au sens restreint du terme, d'ordre syntaxique et énonciatif, a été presque totalement ignorée en dehors des manuels de paléographie jusque dans les années 1950. Dans un article sur le scribe Guiot, M. Roques (1952, § 4.3) inaugurait un champ d'étude linguistique fort pertinent et souhaitait que des recherches soient entreprises sur les habitudes de ponctuation du Moyen Âge (ibid. : 196).

Les deux volumes dirigés par K. Busby, T. Nixon et al. (1993, § 4.3) sur les manuscrits de Chrétien de Troyes ont parachevé le dessein de Roques, en ce qui concerne les œuvres de cet auteur médiéval. Leur ouvrage insère dans l'analyse codicologique les interrogations et intérêts des histoires récentes de la lecture et rejoint les méthodes de l'histoire du livre, pour rendre une analyse globale des manuscrits, comprenant autant les systèmes d'écriture que la décoration et l'enluminure.

Les résultats de l'ensemble des travaux consacrés à la ponctuation médiévale ont mis en évidence deux constatations : tous les auteurs s'accordent à souligner la singularité de chaque manuscrit dans le traitement donné par les copistes à la ponctuation des textes (cf. Catach 1968 : 72, § 6 ; Marchello-Nizia 1978a : 42, § 4.3 ; Careri 1989 : 352, § 4.3 ; Barbance 1992-95 : 509, § 4.4, etc.), ce qui déroute souvent les chercheurs (cf., par exemple, Naïs 1979 : 55, § 4.4). Il faut, par conséquent, décrire la spécificité des usages de chaque époque, de chaque scriptorium et de chaque scribe.

Mais il faut aussi tenir compte du fait que les usages des textes romans, surtout des textes en vers, ne répondent pas aux théories sur la ponctuation latine transmises depuis l'Antiquité (Marchello-Nizia 1978b : 41, § 4.1 ; Careri 1989 : 352, § 4.3). Si ces théories ne sous-tendent pas la pratique en langue romane, on y trouve, par contre, de temps en temps, des usages qui seront décrits dans les Artes Punctandi de la Renaissance.

L'irrégularité que l'on attribue habituellement à la ponctuation des auteurs ou des copistes médiévaux doit être expliquée en termes d'usage individuel des signes disponibles à chaque époque (Catach 1968 : 72, § 6 ; Chaurand 1982 : 238, § 5), mais l'absence de norme n'implique pas toujours le caractère arbitraire ou

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

agrammatical des usages. C'est d'ailleurs peut-être ici, dans l'insertion de divers critères de ponctuation au sein d'une pratique non normalisée, que se trouve l'intérêt de la ponctuation pour une histoire de la langue écrite et de ses rapports avec la lecture.

La distinction orthographique établie par J. Polo entre ponctuation dégagée et ponctuation entravée, distinction qui est parallèle à celle qui a été établie, à l'égard des structures grammaticales, entre syntaxe dégagée et syntaxe entravée est, à mon avis, aussi pertinente que la distinction entre la ponctuation du vers et celle de la prose. Ces deux termes ont été employés par D. Alonso (1944, § 6) pour nommer deux types d'allures stylistiques : l'une, caractérisée par la forte liaison des propositions et par les rapports coordonnants et subordonnants, l'autre par l'emploi de phrases déliées et dépourvues de liens syntaxiques. Wartburg (1951, § 6) a traité les aspects historiques de cette opposition, dans l'évolution des langues latine et française et Polo (1974 : 107-110, § 6) les a mis en rapport avec la ponctuation : la syntaxe entravée, comportant des relations sémantiques et syntaxiques complexes, requiert plus d'éléments de liaison et de pause, y compris les moyens graphiques, que la syntaxe dégagée.

2.1. Ponctuation « rythmique »

Ponctuation « rythmique ».

Nous pouvons situer dans la catégorie de la ponctuation dégagée ce qui est souvent appelé « la ponctuation rythmique » des textes en vers, à savoir l'emploi des points à la fin de chaque vers ou entre deux vers copiés sur une même ligne – selon une pratique héritée de la latinité tardive (cf. Parkes 1992 : 162, 237, 291, § 2) – de façon redondante par rapport à la majuscule initiale de vers. Ce marquage d'unités de versification est caractéristique des poèmes français les plus anciens, comme la Cantilène de sainte Eulalie ou le Roland d'Oxford ; nous le trouvons aussi à l'intérieur du vers, lorsque la virgula ponctue systématiquement la césure, pratique fréquente au 13ème siècle, par exemple, dans les manuscrits espagnols du vers dodécasyllabe.

Cette tradition de ponctuation, apparemment insignifiante, a suscité de subtiles analyses comme celle que S. Baddeley (2001 : 144, § 4.3) nous a récemment donnée sur l'emploi du point dans Eulalie.

Mais la ponctuation « rythmique » n'est pas exclusive des textes en vers ; elle est présente dans tout texte composé selon des principes de symétrie et d'accentuation que l'on peut qualifier de « rythmiques », comme c'est le cas des prières. Je voudrais attirer l'attention, à titre d'exemple, sur les signes employés dans notre vénérable premier texte écrit en roman hispanique, la petite prière que contient la glose 89 du célèbre Codex Aemilianensis 60, du 10ème siècle.

Cette glose a été transcrite d'après plusieurs critères d'édition (voir illustration 1 et 2) :

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

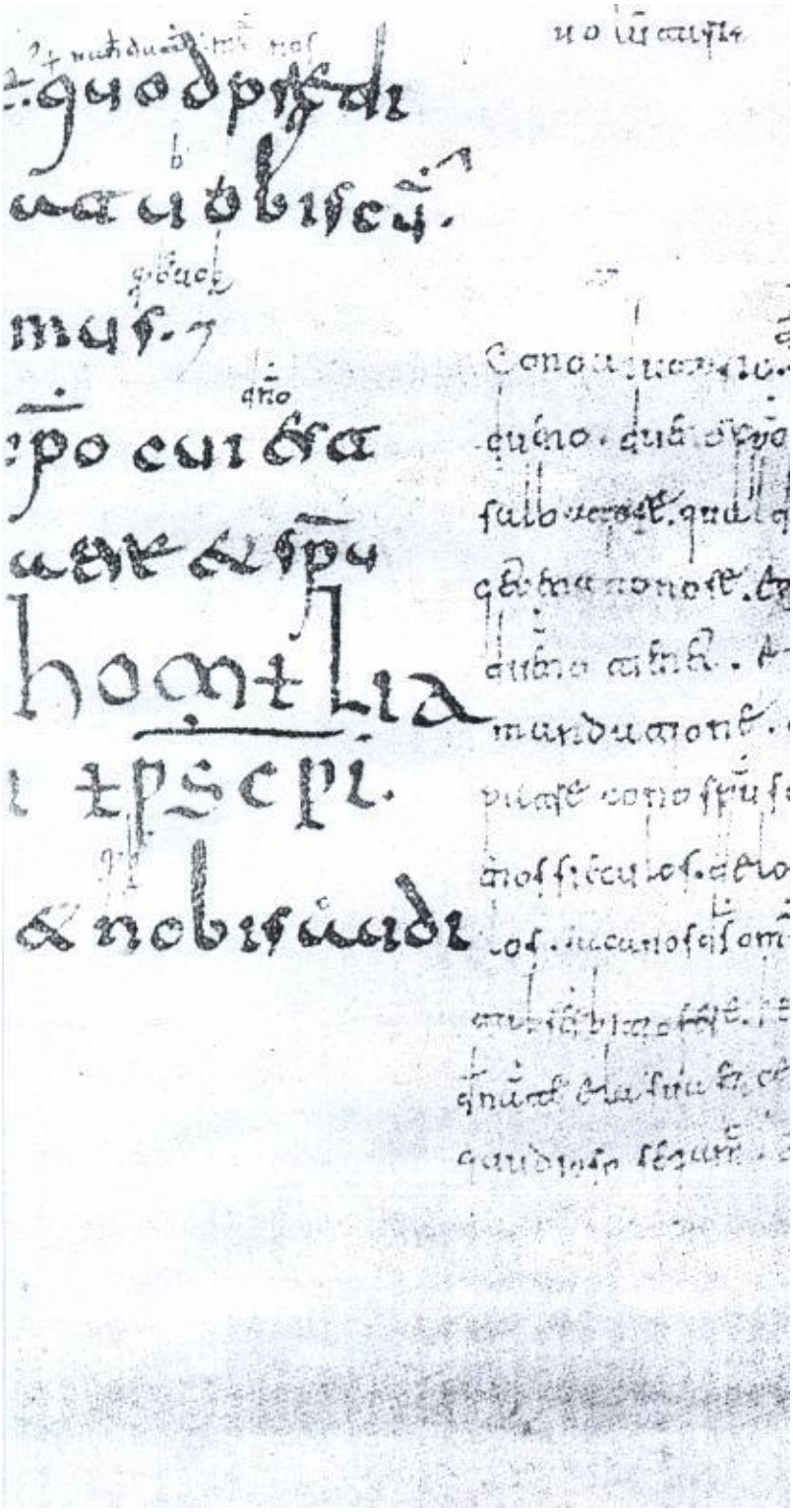
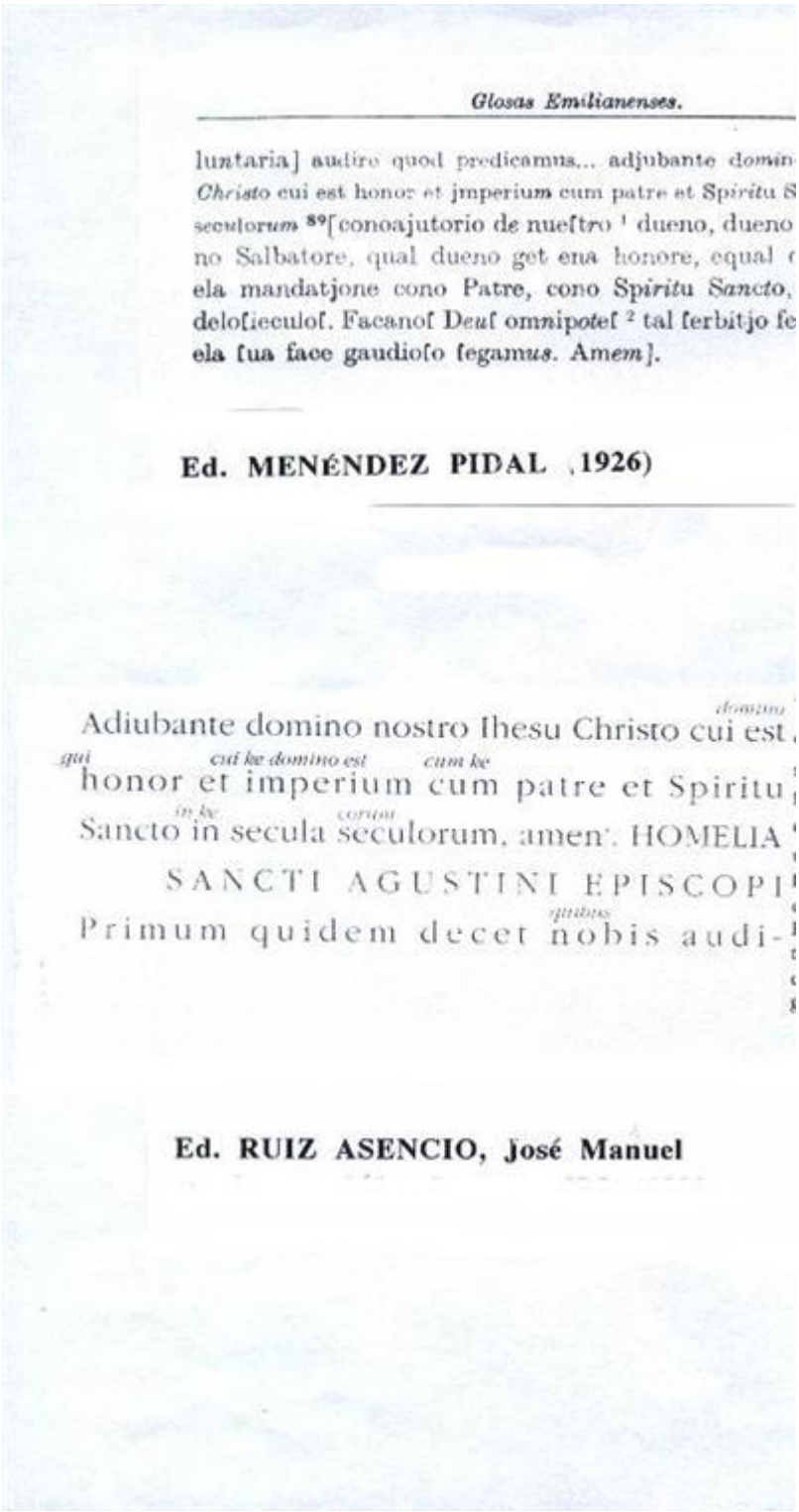


Illustration 1. Glose 89. Codex Æmilianensis 60, fol. 72r. Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.



Glosas Emilianenses.

luntaria] audire quod predicamus... adjubante domin
Christo cui est honor et jmperium cum patre et Spiritu S
seculorum [89][conoajutorio de nueſtro [1] dueno, dueno
no Salbatore, qual dueno get ena honore, equal
ela mandatjone cono Patre, cono Spiritu Sancto,
deloſieculoſ. Facanoſ Deuſ omnipoteſ [2] tal ſerbitjo fe
ela tua face gaudioſo ſegamus. Amem].

Ed. MENÉNDEZ PIDAL (1926)

Adiubante domino nostro Ihesu Christo cui est
honor et imperium cum patre et Spiritu
Sancto in secula seculorum, amen'. HOMELIA
SANCTI AGUSTINI EPISCOPI
Primum quidem decet nobis audi-

Ed. RUIZ ASENCIO, José Manuel

Illustration 2. Différentes éditions de la glose 89 du Codex Æmilianensis 60 : éd. R. Menéndez Pidal (1926 [1986 : 7]); éd. J. M. Ruiz Asencio (1993 : 211)

Graphiée à pleines lignes, comme les textes en prose, avec une ponctuation modernisée, par Menéndez Pidal (1926 ; § 6).

Respectant les lignes de l'original, mais évitant sa ponctuation, par Ruiz Asencio (1993, § 6).

Respectant la ponctuation originale (Wolf 1996, § 6).

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Le texte n'est pas versifié mais, comme il est fréquent dans les prières, il suit un certain principe rythmique. (Si nous écrivons le Notre Père, par exemple, par groupes syntaxiques, c'est-à-dire per cola et commata et non comme de la prose, c'est parce que ces unités de syntaxe constituent aussi des unités rythmiques). Si nous réécrivons notre glose par unités syntaxiques et rythmiques, nous constatons qu'elles ont été systématiquement séparées par un point, sauf quand la fin d'une unité correspond à la fin de la ligne (lignes 5, 7 et 9).

Réécriture des lignes d'après les points du manuscrit [3] :

1 Cono ajutorio d*e* nuestr*o* dueno
2 dueno *christo*. dueno salbatore.
3 qual dueno get ena honore .
4 e qual duen*n*o tienet . ela mandatjone .
5 cono patre cono sp*iritu* s*anct*o
6 enos sieculos. de los sieculos .
7 facanos d*eu*s om*nipot*es
8 tal serbitjo fere.
9 ke d*enan*te ela sua face
10 gaudioso[s] segam*us*.
11 am*en*

En somme, le scribe des premiers points de la langue espagnole a bien noté le rythme de l'oral d'une prière que l'on pouvait écouter à San Millán de la Cogolla il y a mille ans.

2.2. Ponctuation syntaxique

Ponctuation syntaxique.

La langue de la prose, étant caractérisée par une syntaxe entravée ou complexe, n'est jamais dépourvue de ponctuation au Moyen Âge. Les critères suivis par les scribes, bien qu'irréguliers, sont dotés de pertinence grammaticale, comme on l'a bien prouvé dans les études qui ont déjà été consacrées aux usages dans la prose (cf. § 4.4).

En ce qui concerne le vers, on continue souvent à affirmer de façon tranchante qu'il n'existait pas de ponctuation dans les manuscrits ; or cette affirmation simplifie quelque peu leur réalité car, à part les marques proprement rythmiques, certains copistes ont ponctué les textes versifiés, d'après deux types de critères que je distingue par la suite :

– une ponctuation stéréotypée ;

– une ponctuation syntaxique et énonciative non figée.

2.2.1. Une ponctuation stéréotypée

Une ponctuation stéréotypée.

Bien que de nombreux manuscrits des textes en vers ne soient aucunement ponctués, certains scribes ont employé, à partir du 13ème siècle, une ponctuation interne au vers dans des circonstances assez régulières :

– pour séparer des membres de phrase juxtaposés ou coordonnés de même nature et de même fonction (énumérations, coordination par et, etc.) ;

– pour marquer la fin d'un rejet (type de ponctuation « rythmique » et « syntaxique » qui commence à être de plus en plus nécessaire avec Chrétien de Troyes) ;

– pour marquer l'exclamation he ! las, etc.

Cette tradition de ponctuation n'a pas été si rare, puisqu'elle a été constatée dans la plupart des études consacrées au vers (Roques 1952, § 4.3 ; Marchello-Nizia 1984, § 4.3 ; 1978a, § 4.4 ; 1978b, § 4.1 ; Careri 1989, § 4.3 ; Gasparri, Hasenhor et al. 1993, § 4.3 ; Llamas 1996a, § 4.3).

[3] Je mets en italique le développement des abréviations et je sépare les mots agglutinés.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

2.2.2. Une ponctuation syntaxique et énonciative non figée

Une ponctuation syntaxique et énonciative non figée.

Le vers requiert moins de ponctuation – de signes de « distinction » ou de délimitation – que la prose, dans la mesure où il comporte une syntaxe dégagée, où les unités coïncident avec l'unité de versification, écrite à raison d'un vers par ligne. Il existe cependant des contextes rhétoriques où la ponctuation devient plus nécessaire : la succession d'exclamations, de questions et de réponses brèves des séquences dialoguées ou des interventions d'une voix lyrique en première personne, imposent au vers une structuration syntaxique et discursive envers laquelle certains copistes se sont montrés assez sensibles, puisqu'ils ont introduit une ponctuation destinée à marquer l'interrogation, l'exclamation ou la subordination (Careri 1989, Llamas 2001a, § 4.3)

2.3. Ponctuation énonciative

Ponctuation énonciative.

L'histoire linguistique de l'ancien français a toujours signalé qu'il n'existe pas de marques graphiques du discours direct dans l'écriture des dialogues ou des citations, de telle façon que la signalisation de la parole se faisait par des moyens linguistiques, (cf. Cerquiglini 1981 : 12, 1983 : 30 ; Zumthor 1987 : 119, § 6), absence de ponctuation que l'on a surtout constatée dans les textes en vers.

Or, les analyses minutieuses de plusieurs corpus de manuscrits ont mis en évidence une mise en place progressive de divers procédés pour introduire le discours direct, employés de loin en loin en vers, mais assez fréquemment dans la prose :

– avec les signes de ponctuation, au sens restreint du terme ;

– par le moyen de rubriques.

Le premier type de signes ajoute une fonction énonciative à leur fonction première, d'ordre syntaxique. La pause d'un point ou d'une virgule ou la coupure plus forte marquée d'un nouveau paragraphe ont servi à détacher le discours au style direct ou à marquer un changement énonciatif.

Marchello-Nizia, dans ses travaux pionniers pour une linguistique de la ponctuation médiévale, a relevé l'emploi du point ou la virgula pour l'introduction du discours, dans cinq manuscrits et un incunable du Jouvencel de Jean de Bueil, du 15ème siècle. Elle notait que la ponctuation est constamment employée « lorsqu'il s'agit de marquer le début d'un discours au style direct, et plus encore peut-être, lorsqu'il faut dans un dialogue, signaler le changement de locuteur » (1978a : 40-41, § 4.4) et insistait sur la pertinence de ces signes pour l'interprétation du texte, puisque, dans certains cas, les variations existantes entre les manuscrits montrent que les copistes ont réparti les répliques de façon totalement différente.

C. Buridant (1980 : 25, § 4.4) a expliqué que, dans la prose des chroniques du XIIIe et du XIVe siècle, « la ponctuation forte [le point suivi de majuscule] est constante ou presque quand il s'agit de marquer le début d'un discours au style direct ».

C. Barbance (1992-95 : 521-522, § 4.4) a également relevé, dans la prose d'une traduction de Boccace du 13ème siècle, due à Laurent de Premierfait, l'emploi du comma ou du periodus pour indiquer le passage du style direct au style indirect et vice versa, ainsi que pour tout changement du statut énonciatif des discours.

Les remarques de Marchello-Nizia (1984, § 4.3) sur le Roman de la Poire, du 13ème siècle, mes propres notes sur un exemplaire de l'Ovide Moralisé du 15ème siècle (Llamas 1996b : 140, § 4.3) et, surtout, les descriptions de Gasparri, Hasenhor et Ruby (1993 : 101, 102, 110, 122, 128, § 4.3) sur les manuscrits des romans de Chrétien de Troyes nous ont montré les essais de signalisation de la parole dans les textes en vers, timides et peu systématiques mais effectifs.

D. Poirion (1978 : 54, § 4.4) a constaté dans la prose de Villehardouin, au 12ème siècle, que le dialogue, les discours et les messages constituent déjà l'occasion d'un nouveau paragraphe, à l'intérieur d'un texte dont la structuration par les alinéas et les capitales est tout à fait pertinente par rapport à la matière de la chronique ; mais il s'agit, dans ce cas-ci, d'une autre catégorie de la ponctuation, concernant la mise en page.

2.4. Ponctuation métaphrastique : rubrication et mise en page

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Ponctuation métaphrastique : rubrication et mise en page.

La bibliographie récente sur l'histoire de la mise en page nous présente tout un nouveau chapitre consacré à la rubrication des manuscrits, chapitre qui a expliqué, en grande mesure, l'esthétique littéraire qui a régi la réécriture des romans à la fin du Moyen Âge et l'évolution de la structure du livre.

Un certain nombre de travaux a mis en lumière une pratique fréquente d'introduction de rubriques avec les noms des locuteurs et avec des verba dicendi, c'est-à-dire, de tout un tissu de marques du discours, analogues à celles qui sont employées traditionnellement dans la présentation graphique des pièces de théâtre.

S. Huot (1987a, 1987b, 1988, § 4.5), dans ses études sur l'extraordinaire programme de rubrication de plusieurs manuscrits du Roman de la Rose, a analysé les rubriques qui identifient les locuteurs et, notamment, les marques de la voix narrative à la première personne, lorsque celle-ci se dédouble en deux locuteurs : l'aucteur ou narrateur omniscient et l'amant ou personnage lyrique (Ci dit l'aucteur que Povreté... Ci parle l'amant de Lïesce...). Le procédé, bien entendu, ne se trouve pas seulement dans les manuscrits français : D. Looney (1994, § 4.5), par exemple, relève dans des copies de textes de Pétrarque du 15ème siècle des mentions du locuteur, spécialement lorsque c'est la voix du narrateur qui intervient (Parla lo autore).

D'autre part, ces rubriques apparaissent autant en prose qu'en vers. M. Jeay (1994 : 290, § 4.5) relève les mentions l'acteur, la dame et Saintré, parmi les retouches autographes qu'Antoine de la Sale a introduites dans un manuscrit du roman Jehan de Saintré. C. Barbance (1992-95 : 522, § 4.4) mentionne les indications rubriquées du type Fortune parle, présentes dans la prose de la traduction française de Boccace citée plus haut.

Cette série de travaux a mis l'accent sur la réflexion critique qui s'est élaborée à la fin du Moyen Âge sur le statut particulier de la voix auctoriale et sur la façon dont les scribes concevaient les différentes instances impliquées dans le processus de la narration. L'importance de leurs rubriques et de leurs retouches à l'égard de l'interprétation des œuvres est telle que, parfois, on a accordé à certains copistes la catégorie de véritables éditeurs : E. Baumgartner (1985 : 99, § 4.5), par exemple, parle de « copistes-éditeurs », à la suite d'E. Kennedy (« The Scribe as Editor », 1970, § 6).

Ce statut d'éditeur semble justifié dans certains cas, comme dans celui du Roman de la Rose : pour S. Huot (1987a ; 1988 : 46, § 4.5), les rubricateurs ont réalisé un tel travail d'interprétation dans certains exemplaires, que leurs variations donnent lieu à des lectures différentes du roman. S. Chennaf (1982 : 76, § 4.5) parle aussi en termes de « lecture du texte » dans son analyse des rubriques des Miracles de Nostre Dame de Gautier de Coinci.

On ne pourrait néanmoins affirmer que toutes les interventions de ces « éditeurs » de manuscrits soient porteuses de subtilités interprétatives, comme le démontre J. Lawrance (1997, § 5), dans le domaine de la philologie hispanique, à travers son étude sur les rubriques qu'Alonso de Paradinas a introduites au 15ème siècle dans sa copie du Libro de buen amor, de l'Arcipreste de Hita. Lawrance a démontré jusqu'à quel point ces rubriques « brisent la délicatesse du tissu poétique et détruisent sa cohérence narrative », empêchant ainsi une correcte compréhension du texte. Pour Lawrance, ceci justifierait suffisamment la suppression, dans les éditions critiques, de ces interpolations qui ont cependant été conservées par tous les éditeurs, depuis l'editio princeps du 15ème siècle jusqu'à nos jours.

J'ai attiré l'attention sur ce type de marques dans la transmission du poème ovidien sur Piramus et Tisbé, inséré dans les manuscrits de l'Ovide Moralisé des 14ème et 15ème siècles (Llamas 1996a, § 4.3) : certains exemplaires contiennent des rubriques avec la mention du personnage qui intervient en discours direct, y compris le narrateur, qui est nommé Ovide (Piramus amy, Ovide acteur, Tysbe la pucelle, par exemple, dans le Ms. BNF, f. fr. 374, 65v-70v, du 15ème s.) [4] .

Cette introduction de la parole – qui est à classer parmi les signes d'énonciation, à côté de ceux qui sont des ponctuants, au sens restreint du terme (guillemets, tirets, etc.) – ne concerne pas seulement le domaine de la ponctuation ; elle reflète une conception narratologique du texte littéraire fort différente de la conception que la mise en page des éditions modernes implique, et elle répond à une esthétique particulière, qui se manifeste sur d'autres aspects visuels du livre médiéval.

[4] La trame narratologique établie par les rubriques devient parfois plus compliquée. Un autre exemplaire de l'Ovide Moralisé, le ms. BNF, f. fr. 19121, du 15ème siècle, dédouble la voix du narrateur en deux : Ovide, celui qui rapporte la fable mythologique – appelée de façon restrictive texte – et le translateur, qui développe la moralisation (Ovide texte fable (fol. 6r) ; Translateur raconte de la fable (11r) ; Ci parle le translateur des babiloniens (11r) ; Cy parle venus la deesse (196r).

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Dans la conception moderne du texte narratif et, concrètement, du texte médiéval, les guillemets, les tirets ou l'italique ne sont employés que pour distinguer ce qui est pour nous un discours direct des personnages, de telle façon que le discours du narrateur n'est pas marqué d'un signe graphique, étant donné sa considération comme discours primaire et « neutre » à partir duquel sont transposés et insérés d'autres discours secondaires. Cette distinction élémentaire fait partie, par exemple, de la mise en page de toutes les éditions dont nous disposons du petit roman ovidien mentionné auparavant.

Par contre, la pratique de transmission de ce texte, comme celle de beaucoup d'autres, consistait, à la fin du Moyen Âge, à marquer la voix du narrateur d'une rubrique, ce qui lui accordait le même relief énonciatif que dans le cas des personnages. Si le discours direct dans la littérature narrative est la fiction d'un acte de parole in praesentia, avec les particularités grammaticales que cela comporte, le discours du narrateur était représenté, du point de vue graphique, comme une énonciation en présence ayant le même statut que la voix des personnages.

Autrement dit, dans certains passages de l'Ovide Moralisé, Ovide fait figure de personnage fictif, par trois degrés. Premièrement, son discours prend place au premier rang de la scène, à côté des protagonistes de la fable mythologique. Ensuite, sa qualification d'acteur efface les limites qui distinguent la voix narrative, qui est une instance de fiction, de l'acte d'écriture de l'adaptateur médiéval, qui est une instance de la réalité. Troisièmement, dans un formidable anachronisme, cet auteur médiéval est nommé Ovide, bien que ce nom ne soit que celui d'un poète romain.

Le nom d'acteur, appliqué à Ovide, renferme les trois sens que Chenu (1927, § 6) a distingués quant à la terminologie auctor, actor, autor : « acteur » (qui joue un rôle), « auteur » (qui rapporte des récits) et « autorité » (qui mérite d'être cité comme référence).

Ovide acteur est une fiction médiévale, une voix livresque qui s'approprie l'auctoritas d'Ovidius Naso et rapporte des récits, très peu mythologiques, au sujet de l'amour. Et cette figure propre à l'Ovide Moralisé français peut éclairer l'apparition de certaines mentions d'Ovide dans d'autres littératures.

Le portrait de Talestris dans le Libro de Alexandre castillan, qui compare ce personnage féminin à Philomèle, n'a pas comme source directe le texte latin, mais – comme le signale P. Cátedra (1993-94 : 331, § 6) – «un poème proche de la Philomena de Chrétien de Troyes», si ce n'est le texte même de Chrétien, tel qu'il a été transmis par Ovide Moralisé, connu très tôt en Espagne dans sa traduction latine.

> La fruent'avié muy blanca, alegre e serena,
> plus clara que la luna quando es düodena,
> non avié çerca della nul preçio Filomena,
> de la que diz'Ovidio una grant cantilena.[5]

« Face à Talestris, la beauté de Philomèle, dont Ovide rapporte un grand poème, ne valait rien ». Or la « grande cantilène » n'est pas le court poème latin des Métamorphoses, mais le texte de Chrétien, qui contient un long et beau portrait de Philomèle ; par conséquent, Ovidio est, dans ce texte castillan, l'acteur français, cette figure de narrateur créé dans les livres français.

En effet, les rubriques qui introduisent le discours du narrateur, du type « ci parle l'aucteur » ont pour fonction de marquer l'entrée en scène d'une voix qui est, à mon avis, comme je viens de le signaler, fondamentalement livresque ; je ne crois pas qu'elles comportent un indice de lecture à haute voix des œuvres manuscrites, comme le pense S. Huot : « the practice of oral performance is reflected in the rubrics that intervene between the written text an its reader » (Huot 1988 : 42, § 4.5). Elles sont autant de guides pour une lecture silencieuse que de repères pour un lecteur public. Elles ne deviennent fréquentes, dans les textes littéraires en langue vernaculaire, qu'à partir du 13ème siècle.

Les manuscrits les plus anciens, ceux qui contiennent un minimum de ponctuation et qui manquent complètement de signes d'énonciation, sont ceux qui relèvent plutôt d'une culture de la diffusion orale ; puisque, dans la mesure où l'écrit ne contient pas de repères énonciatifs, c'est la voix qui peut suppléer à ces recours et actualiser, en quelque sorte, les changements de locuteur, les interrogations ou les pauses dont l'écrit est dépourvu.

[5](Libro de Alexandre. Jesús Cañas, ed. vv. 1874-77, § 6)

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Par contre, dans la mesure où la page reçoit cette signalisation graphique, l'écrit devient « autonome », indépendant d'une actualisation orale, plus apte enfin à une lecture visuelle [6] .

C'est aussi l'avis de J. Lawrance (1979 : 2, § 5), auteur qui situe les programmes de rubrication dans la transition entre une culture de diffusion orale propre à la manuscripture et une culture de transmission visuelle de l'écriture. La rubrique – affirme-t-il – n'a pas le moindre sens lors d'une lecture à haute voix. Par contre, la rubrication – comme, en général, les accessus, tituli miniati, litterae notabiliores, indices et glossae – était devenue à la mode dans la mise en page des manuscrits poétiques à cause des nouvelles habitudes de lecture du public laïc au 15ème siècle ». À la suite de M.B. Parkes (1976, § 2), Lawrance a montré comment les pratiques de la dispositio et de l'ordinatio scolastiques, avec leur apparat d'instruments graphiques pour la division et l'indexation des textes, sont passés dans la copie des textes littéraires, améliorant ainsi les possibilités de consultation visuelle du contenu des livres.

L'oralité dont relèvent les marques de la voix narrative n'est pas celle de la lecture à haute voix ; c'est celle que nous percevons dans l'extraordinaire déploiement de la parole des personnages que le roman médiéval présente. Toutes deux contribuent à ce que Cerquiglini (1981 : 127, § 6) appelle cette «mimesis quelque peu théâtrale qu'effectue la langue littéraire au Moyen Âge ». Ce que les rubriques parachèvent sur la page, c'est une fiction d'oralité, à laquelle vont contribuer le texte, les images et l'apparat paratextuel.

En effet, les recours déictiques du discours déployés dans les programmes de rubrication participent d'une esthétique, ou presque d'une éthique, qui s'est aussi manifestée dans l'iconographie médiévale.

Dans les enluminures qui illustrent les grands ouvrages transmis au Moyen Âge, depuis les Beatos mozarabes hispaniques des 10ème et 11ème siècles, jusqu'aux Bibles et aux chroniques françaises des 14ème et 15ème siècles, en passant par les œuvres de Pétrarque, la fiction picturale inclut avec une fréquence remarquable toutes les instances réelles qui ont participé à la transmission du savoir et accorde ainsi parfois un protagonisme notable aux poètes, évangélistes, historiens et traducteurs.

Je citerai ici uniquement, à titre d'exemple, les enluminures du Missel de saint Niçaise de Reims (du 13ème siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale de Saint Pétersbourg) : les scènes du Crédo (Dieu Père créateur du monde, la Sainte Église catholique, etc.) sont entourées de l'image des prophètes ou des évangélistes qui ont transmis les éléments de la foi. Jérémie, Mathieu ou Ézéchiel apparaissent sur les marges des scènes principales, anachroniquement vêtus de costumes médiévaux, nommés par une note et pointant de l'index un phylactère qui contient le texte de leurs messages divins (voir illustration 3).

Illustration 3. Missel à l'usage de Saint-Niçaise de Reims. Bibliothèque Nationale de Russie. Saint Pétesbourg. Lat. Qu.v.1.78, fol. 20.

La volonté de donner du relief à la voix ou à l'image des transmetteurs de la connaissance est commune, me semble-t-il, aux rubricateurs et aux enlumineurs. Ceux-ci actualisent tous deux les auteurs anciens au moyen de l'anachronisme et ils situent pareillement l'auctoritas au premier rang de la scène narrative, ce qui relève d'une même éthique dans le projet communicatif du livre médiéval.

En somme, les travaux de rubrication dans la réécriture des textes médiévaux, encombrants parfois pour les éditions critiques, sont cependant devenus une riche source d'informations sur les conceptions artistiques du Moyen Âge.

3. En guise de conclusion

En guise de conclusion.

Les clés interprétatives de la ponctuation médiévale se trouvent désormais bien fondées et l'on ne pourrait plus affirmer que celle-ci demeure la terra incognita des études sur l'écriture du Moyen Âge.

L'histoire de la page, support millénaire de la transmission du savoir, a été savamment interprétée pendant les deux dernières décennies par de grands spécialistes en codicologie, linguistique, édition de textes, histoire de l'art, etc. Les trois expositions que la Bibliothèque Nationale de France a récemment consacrées à L'aventure

[6] Je reprends cette réflexion dans un autre article (Llamas 2001b, § 4.3).

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

des écritures, dont l'une sur La page (§ 6), témoignent de l'actualité du sujet et de l'intérêt général que l'on accorde à l'histoire des supports de la connaissance.

Cet intérêt découle, en grande mesure, du changement révolutionnaire que les nouvelles technologies ont introduit dans la communication à travers l'écriture et l'image. Depuis McLuhan, de nombreux anthropologues ont souvent fait remarquer que l'essor des études ethnologiques, littéraires ou linguistiques sur le binôme oral-écrit, durant le dernier quart du 20ème siècle, était animé par les révolutions technologiques du présent : les implications de ces dernières devraient être éclairées dans la mesure où nous pourrions déceler à quel point la culture orale ou la culture de l'écrit ont jadis donné forme à de différents modes de pensée.

Le renouveau des études sur la ponctuation – au sens large du terme – participe, à mon avis, de l'essor d'une sémiotique de l'écrit encouragée par la recherche des rapports existant entre la forme des supports et les démarches de la pensée. Car, en effet, comme la bibliographie citée le prouve, les points, les virgules, l'espace blanc lui-même ou les rubriques sont porteurs d'informations sur les conceptions des copistes à l'égard des structures grammaticales et narratologiques, c'est-à-dire sur la langue employée et sur le message transmis.

Et ce renouveau n'est pas sans relation – me semble-t-il – avec les tendances observées dans des disciplines en principe éloignées de la philologie. Tout d'abord, je ne peux m'empêcher de faire un parallèle entre certaines démarches actuelles de la philologie et celles de la pratique musicale. Les musiciens qui participent au « courant historique » dans l'interprétation de la musique antique, en travaillant avec des partitions, des traités et des instruments d'époque, parlent souvent de leurs versions en termes de « respect » et de « fidélité au contenu artistique des œuvres du passé » et prononcent sans honte le mot « renaissance » pour qualifier leur retour aux sources écrites et aux pratiques du passé.

Ce qui fait sens dans ce parallèle entre deux domaines aussi divers que ceux de la philologie et de la musique pratique, c'est l'intérêt commun de retrouver dans « le corps » de l'écriture les traces de la façon dont elle s'est insérée dans la culture de son temps.

Le philosophe espagnol Emilio Lledó exprime, dans son livre intitulé Le Silence de l'écriture, le but de ce dialogue ouvert avec le passé que le long pont de l'écriture rend possible. Lledó parle ici de philosophie, mais sa formulation me semble aussi valable pour la philologie ou pour la musique antique.

Le besoin herméneutique est quelque chose de plus vif que la recherche d'un trésor offert dans un brillant espace archéologique et considéré précieux grâce à son antiquité. La culture consiste à redonner de la vie et du présent à la perte de temporalité que subit la masse compacte de l'écrit (Lledó 1992 : 31, § 6).

Le projet de vivification évoqué par Lledó est renouvelé dans chaque méthode de recherche. Le dessein de Paul Zumthor (1983, 1987, § 6) dans son voyage en Oralie n'était pas autre. L'essor des études sur l'oralité médiévale que l'œuvre zumthorienne a encouragé et la faveur dont jouit de nos jours l'étude des particularités de l'écriture du Moyen Âge ne se trouvent pas en relation d'opposition ; ce sont deux manifestations d'un même intérêt à redonner de la vie – au dire de Lledó – à la masse compacte de l'écrit médiéval.

Comment ne pas faire le lien entre ce texte du philosophe espagnol et certaines réflexions d'Henri Meschonnic (2000 : 293, § 6), pour qui la ponctuation, au sens large, consiste précisément, dans « la mise en scène d'une temporalité de l'écrit » ? La revivification est rendue possible, non seulement par l'érudition, mais aussi par la sensibilité poétique.

L'avis de Meschonnic quant à la pratique de modernisation de la ponctuation des textes classiques ou postclassiques est l'aspect nullement mineur de l'absence de la poétique dans la philologie. Parce que les philologues qui établissent les textes, et rétablissent une ponctuation qui n'a jamais été la leur, retirent quelque chose de capital à la lecture, incontrôlablement, par l'acte même qui donne à lire.

Or il n'y a pas seulement une carence de poétique, mais aussi une défaillance du sens de l'historicité, et bien peu de confiance dans le potentiel poétique, si on peut dire, des lecteurs présumés de ces mêmes textes (Meschonnic 2000 : 292, § 6).

Ce critère est, certes, discutable (il existe, par exemple, de fortes raisons pour moderniser certains aspects de la graphie médiévale qui ont été évoqués au début de cet article), mais il est intéressant de retenir l'idée de fond de Meschonnic : à savoir le fait que la ponctuation soit un domaine privilégié d'intersection entre la linguistique et la poétique.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

De fait, la ponctuation et la mise en page concernent de nombreuses disciplines – paléographie, codicologie, histoire de la lecture, linguistique, poétique, philologie, etc. – et ce sont là des objets qui ont réclamé une attention interdisciplinaire.

C'est cette confluence de démarches qui fait la « modernité » des études sur la ponctuation : leur participation, ne fût-ce qu'à petite échelle, à un mouvement de pensée transversale, qui a surgi de l'intersection de disciplines diverses.

4. Bibliographie

Bibliographie.

§ 1. Recension sur la bibliographie antérieure à 1988 sur la ponctuation classique et médiévale (principalement latine, italienne et hispanique).

Rafti, Patrizia (1988). «L'interpunzione nel libro manoscritto : mezzo secolo di studi». Scrittura e Civiltà, 12, pp. 239-298.

§ 2. Études générales.

Signes diacritiques, ponctuation et mise en page (des textes latins).

Bourgain, Pascale (1989). «Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Age ?». Bibliothèque de l'École des Chartes, 149, pp. 231-282.

(1998). «L'accent dans les manuscrits». Du copiste au collectionneur. Mélanages d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet. Donatella Nebbiai Dalla Guarda et Jean-François Genest, éd., (Coll. Bibliologia, 18). Turnhout : Brepols, pp. 249-265.

Bozzolo, C., D. Coq, D. Muzelle et E. Ornato (1984). «Noir et blanc. Premiers résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval». Il libro e il testo. Atti del Convegno Internazionale (Urbino, 20-23 settembre 1982). Cesare Questa e Renato Raffaelli, éds. Urbino : Università delli studi, 1984.

(1987). «Page savante, page vulgaire : étude comparative de la mise en page des livres en latin et en français écrits ou imprimés en France au XVe siècle». Littérales, 2. La présentation du livre. Actes du colloque de Paris X-Nanterre (4-6 décembre 1985). Emmanuèle Baumgartner et Nicole Boulestreau, éds. Paris : Université de Paris X, Institut de français, pp. 121-133.

Carruthers, Mary (1992). The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge : Cambridge University Press.

Desbordes, Françoise (1990). Idées romaines sur l'écriture. Presses Universitaires de Lille.

Hubert, Martin (1970). «Corpvs stigmatologicum minus». Archivvm Latinitatis Medii Aevi, 37, pp. 5-171.

(1972). «Le vocabulaire de la «ponctuation» aux temps médiévaux. Un cas d'incertitude lexicale». Archivum Latinitatis Medii Aevi, 38, pp. 57-167.

(1974). «Corpvs stigmatologicum minus. Index». Archivvm Latinitatis Medii Aevi, 39, pp. 55-84.

Maierù, Alfonso (éd.) (1987). Grafia e interpunzione del latino nel medioevo (Seminario Internazionale, Roma, 27-29 septembre 1984). Roma : Edizioni dell'Ateneo.

Martin, Henri-Jean et Jean Vezin (1990). Mise en page et mise en texte du livre manuscrit. Paris : Promodis.

Parkes, Malcolm Beckwith (1976). «The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio on the Development of Book». Medieval Learning and Literature : Essays presented to Richard William Hunt. J.J. G. Alexander et M. T. Gibson, éds. Oxford, pp. 115-141.

(1978). «Punctuation or Pause and Effect». Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric. J.J. Murphy, éd. Berkeley – Los Ángeles – Londres : University of California Press, pp. 127-142.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

(1991). Scribes, Scripts and Readers. Studies in the Communication, Presentation and Disseminatio of Medieval Texts. Londres.

(1992). Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West. Aldershot : Scolar Press.

(1994). «Punctuation and the Medieval History of Texts». La Filologia Textuale e le Scienze Umane. Atti dei convegni Licei III. Roma : Academia Nazionale dei Lincei, pp. 265-277.

Rouse, Richard H. et Mary A. Rose (1991). «Statim invenire. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page». Renaissance and Renewal in the Twelfth Century. Robert L. Benson et Giles Constable, éds., avec Carol D. Lanham. Toronto – Buffalo – Londres : University of Toronto Press (1e éd. 1982), pp. 201-225.

Cresti, Emanuela, Nicoletta Maraschio et Luca Toschi (éds.) (1992). Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 19-21 maggio 1988. Roma : Bulzoni.

§ 3. Histoire de la lecture

Bergeron, Rejean et Ezio Ornato (1990). «La lisibilité dans les manuscrits et les imprimés de la fin du moyen âge. Préliminaires d'une recherche». Scrittura e Civiltà, 14, pp. 151-198.

Illic, Ivan (1991). Du lisible au visible : La naissance du texte. Un commentaire du Didascalicon de Hugues de Saint-Victor (Traduit de l'anglais par Jacques Mignon). Paris : Cerf.

Saenger, Paul Henry (1982). «Manières de lire médiévales». Histoire de l'édition française. I : Le livre conquérant. Henri Jean Martin et Roger Chartier, éd. Paris : Promodis.

(1985). «Books of Hours and the Reading Habits on the Middle Ages». Scrittura e Civiltà, 9, pp. 239-269.

(1989). «Physiologie de la lecture et séparation des mots». Annales E.S.C., 44, pp. 939-962.

(1990). «The Separation of Words and the order of Words : The Genesis of Medieval Reading». Scrittura e Civiltà, 14, pp. 49-74.

(1993). «The Separation of words in Italy». Scrittura e Civiltà, 17, pp. 5-41.

(1997). Space Between Words. The Origins of Silent Reading. Stanford Univesity Press.

Cavallo, Guglielmo et Roger Chartier (dir.) (1997). Histoire de la lecture dans le monde occidental. Paris : Seuil.

§ 4. Ponctuation médiévale française

§ 4.1. Études d'ensemble

Careri, M., F. Fery-Hue, F. Gasparri, G. Hasenohr, G. Labory, S. Lefèvre, A.-F. Leurquin et C. Ruby (2001). Album de manuscrits français du XIIIe siècle. Mise en page et mise en texte. Roma : Viella.

Hasenohr, Geneviève (1990). «Traductions et littérature en langue vulgaire», mise en page et mise en texte du livre manuscrit, Henri-Jean Martin et Jean Vezin, éd. Paris : Promodis, pp. 229-352.

Marchello-Nizia, Christiane (1978b). «Un problème de linguistique textuelle : la classe des éléments joncteurs de propositions». Études de syntaxe du moyen français. Actes du Colloque CAS-CNRS, Metz-Nancy. Robert Martin, éd. Paris : Klincksieck, pp. 33-42.

Vezin, Jean et Paul Saenger (1990). «Le mot, la phrase, l'image», mise en page et mise en texte du livre manuscrit, Henri-Jean Martin et Jean Vezin, éd. Paris : Promodis, pp. 435-458.

§ 4.2. Ponctuation du mot : segmentation, majuscules

Andrieux-Reix, Nelly (1999). «Le manuscrit 150 de Valenciennes, fº 141vº : premières images des mots graphiques médiévaux». Jean-Charles Herbin, éd. Lez Valenciennes, 25. Journée d'Étude du 3 avril 1998. Presses Universitaires de Valenciennes, pp. 9-23.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

— (2000). «Séquences graphiques dans une écriture spontanée : le Sermon sur Jonas». Si a parlé par moult ruiste vertu. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat, sous la direction de Jean Dufournet. Paris : Champion, pp. 19-29.

et Simone Monsonégo (1997). «Écrire des phrases au Moyen Âge. Matériaux et premières réflexions pour une étude des segments graphiques observés dans des manuscrits français médiévaux». Romania, 115, pp. 289-336.

et Simone Monsonégo, coord. (1998a). Segments graphiques du français. Pratiques et normalisations dans l'histoire. Langue Française, 119.

et Simone Monsonégo (1998b). «Les unités graphiques du français médiéval : mots et syntagmes, des représentations mouvantes et problématiques», Langue Française, 119, pp. 30-51.

Biedermann-Pasques, Liselotte (2001). «Approche du système graphique de la Séquence de sainte Eulalie (deuxième motié du IXe siècle)». Presencia y renovación de la lingüística francesa (Actes du Colloque de Salamanque, novembre 1997). Isabel Uzcanga, Elena Llamas y Juan M. Pérez, éd. Salamanque : Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 25-39.

Bourin, Monique (1998). «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à plusieurs éléments en Europe occidentale (XIe-XIIe siècles). L'écriture du nom propre (Colloque International, 8-10 juin 1995). Anne-Marie Christin, éd. Paris – Montréal : L'Harmattan, pp. 193-213.

Catach, Nina (1998). «Les signes graphiques du mot à travers l'histoire», Langue Française, 119, pp. 10-23.

Eskénazi, André (1996). ««Variantes graphiques» dans Guillaume de Dole». Revue de Linguistique Romane, 60, pp. 147-183.

Lewicka, H. (1963). «Réflexions théoriques sur la composition des mots en ancien et en moyen français». Kwartalnid neofilologiczny, 10, 2, pp. 131-142.

Llamas Pombo, Elena (à paraître). «Séquences graphiques dans Le Roman de Fauvel (Ms. BNF, f. fr. 146)», Thélème (Madrid : Universidad Complutense).

Moulon, M et H. Polge (1978). «Noms propres et majuscules», Onomasticon, 12, pp. 130-135.

Rickard, Peter (1982). «Système ou arbitraire ? Quelques réflexions sur la soudure des mots dans les manuscrits français du Moyen Âge». Romania, 103, pp. 470-488.

Wagner, R. L. (1974). L'ancien français. Points de vue. Programmes. Paris : Larousse, p. 41 et 74.

§ 4.3. Ponctuation et mise en page du vers

Baddeley, Susan (2001). «La ponctuation de manuscrits français du IXe au XII e siècle». Liaisons-HESO/AIROÉ, 32-33, pp. 139-149.

Bordier, Jean-Pierre, François Maquère et Michel Martin (1973). «Disposition de la lettrine et interprétation des oeuvres : l'exemple de la Chastelaine de Vergi». Le Moyen Age, 79, pp. 231-250.

Busby, Keith, Terry Nixon, Alison Stones et Lori Walters, (éds). (1993). Les Manuscrits de Chrétien de Troyes. 2 vols. Amsterdam : Rodopi.

Careri, Maria (1989). «Interpunzione, manoscritti e texto. Esempi da canzoneri provenzali». Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia. Modena : Mucchi, pp. 351-369.

Gasparri, Françoise, Geneviève Hasenhor et Christine Ruby (1993). «De l'écriture à la lecture : réflexion sur les manuscrits d'Erec et Enide», in Keith Busby et al. (1993), vol. 1, pp. 97-148.

Llamas Pombo, Elena (1996a). «Contribución a la historia de la puntuación medieval francesa». Escritura y oralidad en los Ovidiana franceses del siglo XII. Thèse Doctorale. Université de Salamanque, pp. 241-407.

(1996b). «Écriture et oralité : ponctuation, interprétation et lecture des manuscrits français de textes en vers (XIIIe -XVe s.). La linguistique française : grammaire, histoire et épistémologie. 2 vols. M. Alonso, M. Bruña et M. Muñoz, éds. Séville : Grupo Andaluz de pragmática, vol, 1, pp. 133-144.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

(2001a). «La ponctuation du vers dans un manuscrit du XIVe siècle». Liaisons-HESO/AIROÉ, 32-33, pp. 151-171.

(2001b). «La construction visuelle de la parole dans le livre médiéval». Retour vers le futur. Supports anciens et modernes de la connaissance. Diogène, 196, pp. 40-52.

Marchello-Nizia, Christiane, éd. (1984). Le Roman de la Poire par Tibaut. [Cf. Introduction]. Société des Anciens Textes Français. Paris : Picard, pp. xcvi-c.

Middleton, Roger (1993). «Coloured Capitals in the Manuscripts of Erec et Enide», in Keith Busby et al. (1993), vol. 1, pp. 149-193.

Roques, Mario (1952). «Le manuscrit fr. 794 de la Bibliothèque Nationale et le scribe Guiot». Romania, 290, pp. 177-199.

Skårup, Povl (1996). «Notules textuelles sur le Roman de Tristan de Béroul». Tristan-Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger. André Crépin et Wolfgang Spiewok, éds. Greifswald : Reineke –Verlag, pp. 489-493.

§ 4.4. Ponctuation et mise en page de la prose

Barbance, Céline (1992-1995). «La ponctuation médiévale : quelques remarques sur cinq manuscrits du début du XVe siecle». Romania, 113, pp. 505-527.

Buridant, Claude (1980). «Le strument et ses rapports avec la ponctuation dans quelques textes médiévaux». Théories linguistiques et traditions grammaticales. Anne-Marie Dessaux-Berthonneau, éd. Presses Universitaires de Lille, pp. 13-53.

Careri, Maria (1992). «L'interpunzione nella tradizione manoscritta delle biografie trobadoriche». Storia e teoria dell'interpunzione. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 19-21 maggio 1988. Emmanuela Cresti, Nicoletta Maraschio et Luca Toschi, éds. Roma : Bulzoni, pp. 23-38.

Laurentiev, Alexis (2000). «À propos de la ponctuation dans l'Image du monde». La ponctuation. Jacques Dürrenmatt, éd. La licorne, 52, pp. 23-35.

Marchello-Nizia Christiane (1978a). «Ponctuation et unités de lecture» dans les manuscrits médiévaux ou : je ponctue, tu lis, il théorise». Langue Française, 40, pp. 32-44.

Naïs, Hélène (1979). «La ponctuation dans le manuscrit B de Villehardouin». La ponctuation. Recherches historiques et actuelles (Actes de la Table ronde internationale CNRS, mai 1978). J. Petit et N. Catach, éds. Vol. 2, pp. 45-55.

Poirion, Daniel (1978). «Les paragraphes et le pré-texte de Villehardouin». Langue Française, 40, pp. 45-59.

§ 4.5. Rubrication et marques du discours

Baumgartner, Emmanuèle (1985). «Espace du texte, espace du manuscrit : les manuscrits du Lancelot-Graal». Écritures II, Anne-Marie Christin, éd. Paris : Le Sycomore, pp. 95-119.

Chennaf, Shara (1982). «La rubrique. Une unité littéraire». Gautier de Coinci : Le Texte du Miracle. Médiévales, 2, pp. 76-85.

Friedman, Lionel J. (1987). «Embedded Format and Extra-Text». Poetics of Textual Criticism : The Old French Example. L'Esprit Créateur, 27, 1, pp. 101-110.

Huot, Sylvia (1987a). «The Scribe as Editor : rubrication as Critical Apparatus in Two Manuscripts of the Roman de la Rose». Poetics of Textual Criticism : The Old French Example. L'Esprit Créateur, 27, 1, pp. 67-78.

(1987b). From Song to Book : The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry. Ithaca – Londres : Cornell University Press.

(1988). ««Ci parle l'aucteur». The Rubrication of Voice and Authorship in Roman de la Rose Manuscripts. Substance, 56, pp. 42-48.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Jeay, Madeleine (1994). «Une Théorie du Roman : Le Manuscrit Autographe de Jean de Saintré». Romance Philology, 47, 3, pp. 287-307.

Looney, Denis (1994). «Petrarch and Ovid in the Ferrarese Quattrocento : Notes on a Manuscript at Pennsylvania State University». Romance Philology, 48, 1, pp. 22-29. [Manuscrits italiens].

§ 5. Ponctuation hispanique et portugaise (Moyen Âge et Renaissance)

Álvarez Pellitero, Ana María (1995). «Puntar el Libro del Arcipreste : cc. 69-70». Hispanic Review, 63, 4, pp. 501-516.

Auffray, Jeanine (1980). «Note brève sur la ponctuation du manuscrit I.1.6 de la Bibliothèque de l'Escurial». Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, 5, pp. 163-173.

(1982). «Traits originaux de ponctuation dans la traduction médiévale d'un texte latin», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 73-81.

Blecua, Alberto (1983). Manual de crítica textual. Madrid : Castalia.

Blecua, José Manuel (1984). «Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento». Homenaje a Julián Marías. Madrid : Espasa Calpe, pp. 119-130.

Bossong, Georg (1982). «Vers une syntaxe textuelle du discours scientifique médiéval», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 91-126.

Chaurand, Jacques (1982). «En guise de conclusion», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 237-239.

Darbord, Bernard (1982). «Fonctions actancielles et ponctuation dans le manuscrit du Libro de los Gatos (ms. 1182, B.N. de Madrid)», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 127-140.

De Nigris, Carla (1984). «Puntuación y pausas in Enrique de Villena». Medioevo Romanzo, 9, 3, pp. 421-442.

Domínguez, César (1997). «Ordinatio y rubricación en la tradición manuscrita : el Libro de buen amor y las cánticas de serrana en el Ms. S». Revista de poética medieval, 1.

Douvier, Élisabeth (1982). «Étude de plusieurs passages caractéristiques du Libro de la Montería», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 157-204.

García, Michel (1982). «La strophe de cuaderna vía comme élément de structuration du discours», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 205-220.

Joset, Jacques (1982). «Cinq limites de l'édition de textes médiévaux castillans (exemples du Libro de buen amor)», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 221-235.

Lawrance, Jeremy (1997). «Las rúbricas del Libro de Buen Amor». Ínsula, 606, pp. 1-3.

Lemartinel, Jean (1982). «Enrique de Villena et la ponctuation», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 83-90.

Martínez Marín, Juan (1994). «La estandarización de la puntuación en español : siglos XV-XVI». Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística. Nebrija V Centenario, 1492-1992. R. Escavy, M. Hernández Terrés y A. Roldán, éds., pp. 437-450.

Martíns, Ana María (1986). «Aspectos da pontuação num manuscrito medieval português». Actes du XVIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en-provence, Août 1983). Vol. 9, pp. 255-266.

Metzeltin, Michael (1982). «Segmentation sémantique d'un acte de vente médiéval», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 141-156.

Morreale, Margherita (1980). «Problemas que plantea la interpunción de textos medievales, ejemplificados en un romanceamiento bíblico del siglo XIII (Esc. 1-1-6)». Homenaje a don Agapito Rey. Bloomington : University of Indiana, pp. 149-175.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Rico, Francisco (2000). «Los puntos y las íes». Saber Leer, 133, pp. 8-9. [Compte rendu de : Sánchez-Prieto Borja (1998)].

Roudil, Jean (1978). «Édition de texte, analyse textuelle et ponctuation. (Brèves réflexions sur les écrits en prose)». Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, 3, pp. 269-299.

éd. (1982ª). Phrases, textes et ponctuation dans les manuscrits espagnols du Moyen Âge et dans les éditions de textes (Actes du Colloque de Paris, 20-21 novembre 1981). Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, 7-bis.

(1982b). «Les signes de ponctuation dans le ms. 43-22 des Flores de Derecho de Jacobo de las Leyes», in Jean Roudil, éd. (1982a), pp. 7-71.

Sánchez-Prieto Borja, Pedro (1998). Cómo editar los textos medievales. Madrid : Arco Libros.

Santiago, Ramón (1975). «Sobre 'el primer ensayo de una prosodia y una ortografía castellanas' : el Arte de Trovar de Enrique de Villena». Miscellanea Barcinonensia, 42, pp. 35-52.

(1996). «La puntuación según Nebrija». Dicenda, 14, pp. 273-284.

(1998). «Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII». Estudios de Grafemática en el dominio hispano. José Manuel Blecua, Juan Gutiérrez y Lidia Sala, éds. Salamanca : Ediciones Universidad e Instituto Caro y Cuervo, pp. 243-280.

§ 6. Autres ouvrages cités

Alonso, Dámaso (1944). «Estilo y creación en el Poema del Cid». Ensayos sobre poesía española. Madrid : Revista de Occidente, pp. 69-111.

Catach, Nina (1968). L'orthographe française à l'époque de la Renaissance (auteurs, imprimeurs, ateliers d'imprimerie). Genève : Droz.

(1980). «La ponctuation», Langue Française, 45, pp. 16-27.

(1994). La ponctuation (histoire et système). (Coll. Que sais-je ?). Paris : PUF.

et Jacques Petit, éd. (1979). « La ponctuation. Recherches historiques et actuelles » (Actes de la Table ronde internationale CNRS, mai 1978). Vol. 2, Paris : CNRS-GTM.

Cátedra, Pedro (1993-94). «El entramado de la narratividad : tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV». JHR 2, pp. 323-354.

Cerquiglini, Bernard (1981). La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte. Paris : Minuit.

(1983). «Une langue, une littérature». Précis de littérature française du Moyen Âge. Daniel Poirion, dir. Paris : PUF, pp. 18-31.

(1989). Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie. Paris : Seuil.

Chenu, Marie-Dominique (1927). «Auctor, actor, autor». Archivum Latinitatis Medii Aevi, 3, pp. 81-86.

Contreras, Lidia (1994). Ortografía y grafémica. Madrid : Visor.

Dürrenmatt, Jacques, éd. (2000). La ponctuation. La licorne, 52. Poitiers : UFR Langues, Littératures.

Hernández Alonso, César et al. eds. (1993). Las Glosas Emilianenses y Silenses. Edición crítica y facsímil. Burgos : Excmo. Ayuntamiento.

Kennedy, Elspeth (1970). «The Scribe as Editor». Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à J. Frappier. Vol. 1. Genève : Droz, pp. 523-531.

L'aventure des écritures. Naissances. (Catalogue d'exposition). Bibliothèque Nationale de France, 1997.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

L’aventure des écritures. Matières et formes. (Catalogue d’exposition). Bibliothèque Nationale de France, 1998.

L’aventure des écritures. La page. (Catalogue d’exposition). Bibliothèque Nationale de France, 1999.

Libro de Alexandre. Edición de Jesús Cañas. Madrid : Cátedra, 1988.

Lledó, Emilio (1992). El silencio de la escritura. Madrid : Centro de estudios constitucionales.

Menéndez Pidal, Ramón (1926). Orígenes del Español (Obras Completas, vol. VIII). [10e éd., 1986] Madrid : Espasa Calpe.

Meschonnic, Henri (2000). «La ponctuation, graphie du temps et de la voix». La ponctuation. Jacques Dürrenmatt, éd. La licorne, 52. Poitiers : UFR Langues, Littératures, pp. 289-293.

Polo, José (1974). Ortografía y ciencia del lenguaje. Madrid : Paraninfo.

(1990). Manifiesto ortográfico de la lengua española. Madrid : Visor.

Ruiz Asencio, José Manuel (1993). Cf. Hérnández Alonso (1993).

Tournier, Claude (1980). «Histoire des idées sur la ponctuation, des débuts de l’imprimerie à nos jours». Langue Française, 45, pp. 28-40.

Védénina, Loudmila G. (1989). Pertinence linguistique de la présentation typographique. Paris : Peeters-Selaf.

Wartburg, Walter von (1951). Problemas y métodos de la lingüística (Traducción de Dámaso Alonso y Emilio Lorenzo). Madrid : RFE [Réimpr. Madrid, 1991]. [Original allemand : Einführung in Problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Version française : Problèmes et méthodes de la linguistique, Paris : PUF, 1969].

Wolf, Heinz Jürgen (1996). Las glosas emilianenses (Traduction espagnole de Stefan Ruhstaller. Original allemand, Hambourg : Buske, 1991). Sevilla : Universidad.

Zumthor, Paul (1983). Introduction à la poésie orale. Paris : Seuil.

— (1987). La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale. Paris : Seuil.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

3. fejezet - Etienne Brunet – Un texte sacré peut-il changer ? Variations sur l'Évangile

Un texte sacré peut-il changer ? Variations sur l'Évangile.

Les exposés qu'on vient d'entendre portaient sur les textes médiévaux et l'opposition entre philologie ancienne et philologie nouvelle pouvait s'y déployer largement. Quand il s'agit de textes contemporains – ce dont je m'occupe habituellement – le choix tend à se réduire à la seule face moderne de l'alternative. Un écrivain de nos jours rédige le plus souvent sur le clavier de son ordinateur. La machine est le témoin neutre de ses fautes, de ses repentirs, de ses corrections et de tous les tâtonnements ou approximations par où passe le texte avant de sortir de sa gangue. Elle pourrait enregistrer, dans l'ordre chronologique, chacune des modifications comme une caméra pourrait fixer chacun des coups de ciseau du sculpteur. La génétique aimerait disposer de cette boîte noire. Mais la machine, obéissant à un auteur peu soucieux de montrer ses faiblesses et ses tentatives avortées, efface tout de sa mémoire et de sa conscience, comme si elle était liée au secret professionnel. Et son témoignage se perd définitivement dans la poubelle électronique qui détruit à jamais tout ce qu'on lui jette. Ce que l'écrivain donne à l'éditeur, c'est une disquette discrète où le correcteur a effacé les fautes et où les méandres de l'écriture n'ont pas laissé de trace. Plus de brouillon, plus de ces corbeilles à papier où les critiques ont trouvé tant de trésors. Plus de variantes. Partant plus de philologie.

Le texte que je propose à votre réflexion a une ancienneté vénérable, puisqu'il s'agit de l'Évangile. Des milliers de philologues, d'historiens, de philosophes et d'exégètes s'étant penchés sur ce texte sacré, il semble illusoire et présomptueux d'espérer trouver quelque source nouvelle ou quelque commentaire inédit, ne serait-ce que sur un seul verset. Notre intention est autre. Partant du fait que les textes sont difficilement comparables quand trop de variables les séparent (l'auteur, le sujet, le genre, la taille, la date, le public, la langue), nous avons estimé que l'Évangile pouvait offrir le prétexte d'une expérience de laboratoire, où toutes ces variables seraient neutralisées. Comme la culture est ce qui reste, dit-on, quand on a tout oublié, la variation que nous voulons mesurer est ce qui reste quand on a tout enlevé, ou presque. On se propose en effet de mettre en parallèle les quatre récits évangéliques dans trois traductions françaises contemporaines. Les sources sont les mêmes, comme aussi la matière racontée, et le public visé. Peu de différences quant à l'étendue, l'état de langue ou – ce qui est plus dangereux – le genre littéraire. Car de toutes les forces qui s'exercent sur un texte, le genre semble la plus pesante et la plus pressante. Nous gardons le souvenir décevant d'une expérimentation, réalisée avec Charles Muller, qui avait consisté à étudier les 60 mots français les plus fréquents dans une dizaine de textes (romanesques, dramatiques ou poétiques) de Hugo, Lamartine et Musset. Abusé par les méthodes statistiques, l'ordinateur avait reconnu des différences et invitait naïvement à conclure qu'il y avait trois auteurs différents : un romancier, un dramaturge et un poète [1].

Il n'est pas difficile de se procurer le texte biblique sous forme numérique. Des centaines de sites le proposent dans toutes les langues. Ce n'est pourtant pas à Internet que nous nous sommes adressés, mais à un laboratoire spécialisé, le Centre Informatique et Bible, que dirige Ferdinand Poswick à l'abbaye de Maredsous, en Belgique. L'une des traductions a été produite dans cette enceinte, et nous lui donnerons le nom de l'abbaye (Maredsous). Une autre, qui est antérieure et collective, est le fruit d'une collaboration qui a réuni protestants et catholiques : elle sera désignée sous le nom de TOB (Traduction Oecuménique de la Bible). La troisième version est extérieure et liée à la culture juive : elle est due à la plume originale d'André Chouraqui et portera le nom de son illustre auteur. En réalité notre corpus est constitué des douze textes qu'on obtient en croisant les quatre évangiles et les trois traductions et qu'on désignera en joignant les suffixes -TOB, -MAR ou -CHO au nom de l'évangéliste (MatthieuTob, LucMar, JeanCho, etc).

Plusieurs logiciels sont disponibles sur le marché français pour le traitement des corpus textuels. Nous avons appliqué quelques-uns aux présentes données, et notamment Lexico, Alceste, Sphinx et Cordial-U. Les résultats obtenus concordent entre eux et confirment ceux que propose notre logiciel Hyperbase. On nous pardonnera d'utiliser de préférence ce dernier, que nous maîtrisons mieux que les autres. Ceux qui ignorent son existence auront une idée de son fonctionnement en voyant le menu principal représenté ci-dessous.

[1] « La statistique résout-elle les problèmes d'attribution ? », en collaboration avec Charles Muller, Strumenti critici, III, n°3, 1988, Florence, p. 367-387.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

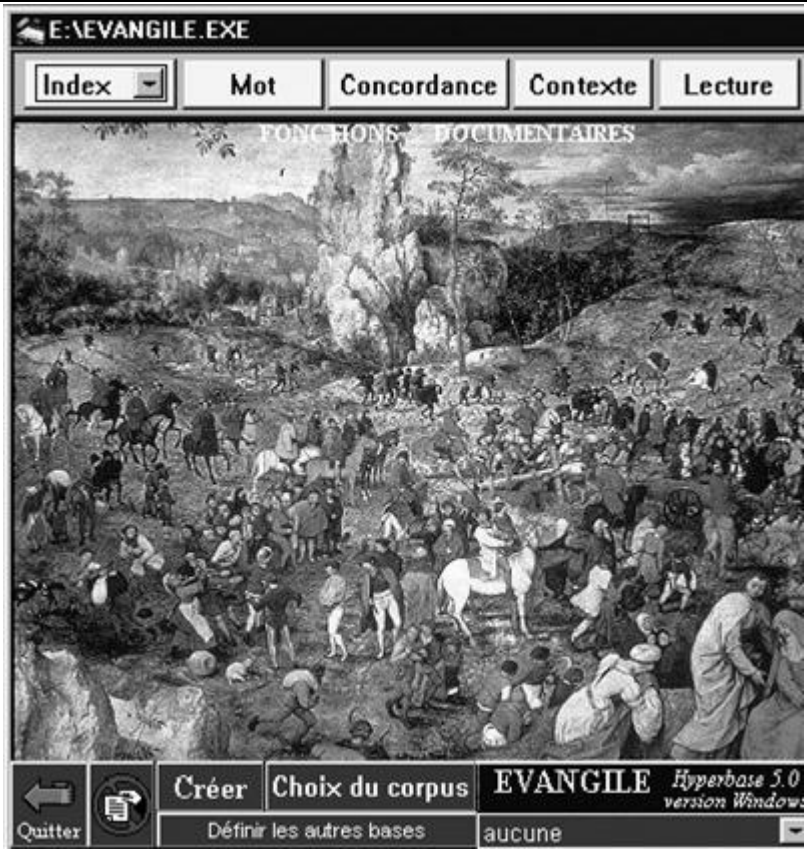


Figure 1. La base Évangile. Menu principal

On distingue deux séries de fonctions : celles qui sont accessibles horizontalement au haut de l'écran sont de type documentaire. Elles permettent l'accès direct au texte (Lecture), l'accès sélectif au dictionnaire (Index), et diverses recherches à propos d'une forme, d'un lemme, d'une initiale, d'une finale, d'une expression, d'une cooccurrence, etc.

À titre d'exemple cherchons le diable dans l'Évangile, ne serait-ce que pour vérifier si un message électronique reçu de l'organisateur de ce colloque est tiré ou non de la Bible. Ce message de prudence, qui prévoyait le pire (le pire n'est pas arrivé), se terminait ainsi : « Le diable ne dort jamais ». Cet aphorisme n'aurait pas été déplacé dans le texte sacré, mais force est de reconnaître qu'il n'y est pas comme le prouve la concordance (figure 2). Le diable est d'ailleurs discret dans l'Évangile : on le rencontre six fois dans Mathieu et Luc, trois fois chez Jean et Marc l'ignore. Mais il est vrai qu'il porte d'autres noms, principalement Satan. La recherche de l'aphorisme est négative de ce côté-là aussi. Elle l'est aussi si l'on recense toutes les formes du verbe dormir, en utilisant le conjugueur caché sous le bouton LEMME (figure 3). Cette fois on utilise la fonction CONTEXTE qui restitue le contexte du verset entier.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

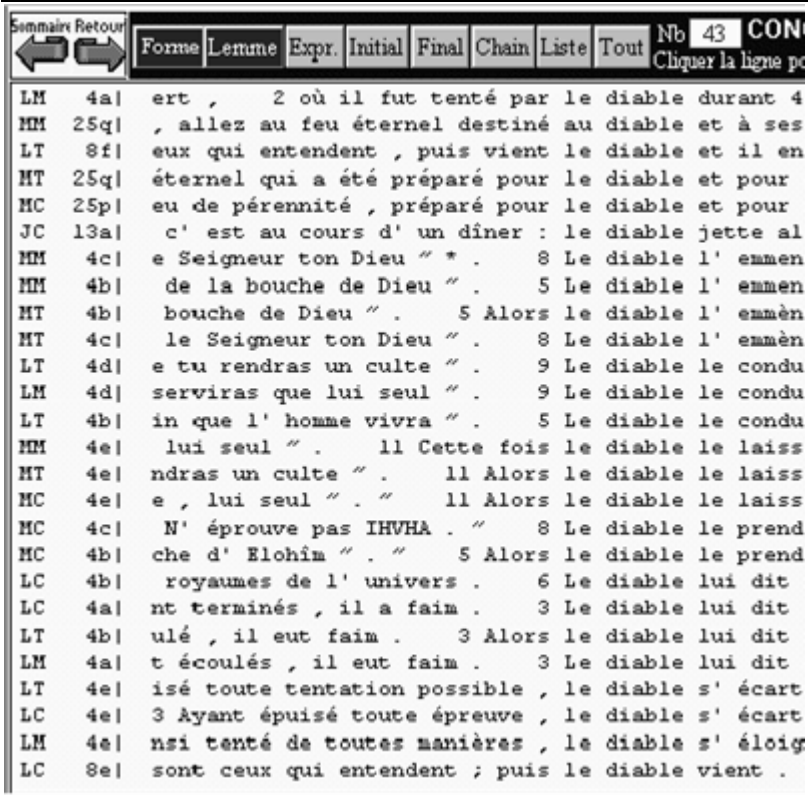

Sommaire Retour
Forme Lemme Expr. Initial Final Chain Liste Tout
Nb 43
Cliquer la ligne
LM 4a| ert , 2 où il fut tenté par le diable durant 4
MM 25q| , allez au feu éternel destiné au diable et à ses
LT 8f| eux qui entendent , puis vient le diable et il en
MT 25q| éternel qui a été préparé pour le diable et pour
MC 25p| eu de pérennité , préparé pour le diable et pour
JC 13a| c' est au cours d' un dîner : le diable jette al
MM 4c| e Seigneur ton Dieu " * . 8 Le diable l' emmen
MM 4b| de la bouche de Dieu " . 5 Le diable l' emmen
MT 4b| bouche de Dieu " . 5 Alors le diable l' emmèn
MT 4c| le Seigneur ton Dieu " . 8 Le diable l' emmèn
LT 4d| e tu rendras un culte " . 9 Le diable le condu
LM 4d| serviras que lui seul " . 9 Le diable le condu
LT 4b| in que l' homme vivra " . 5 Le diable le condu
MM 4e| lui seul " . 11 Cette fois le diable le laiss
MT 4e| ndras un culte " . 11 Alors le diable le laiss
MC 4e| e , lui seul " . " 11 Alors le diable le laiss
MC 4c| N' éprouve pas IHVHA . " 8 Le diable le prend
MC 4b| che d' Elohîm " . " 5 Alors le diable le prend
LC 4b| royaumes de l' univers . 6 Le diable lui dit
LC 4a| nt terminés , il a faim . 3 Le diable lui dit
LT 4b| ulé , il eut faim . 3 Alors le diable lui dit
LM 4a| t écoulés , il eut faim . 3 Le diable lui dit
LT 4e| isé toute tentation possible , le diable s' écart
LC 4e| 3 Ayant épuisé toute épreuve , le diable s' écart
LM 4e| nsi tenté de toutes manières , le diable s' éloig
LC 8e| sont ceux qui entendent ; puis le diable vient .

Figure 2. Concordance du mot diable (triée sur le contexte droit)

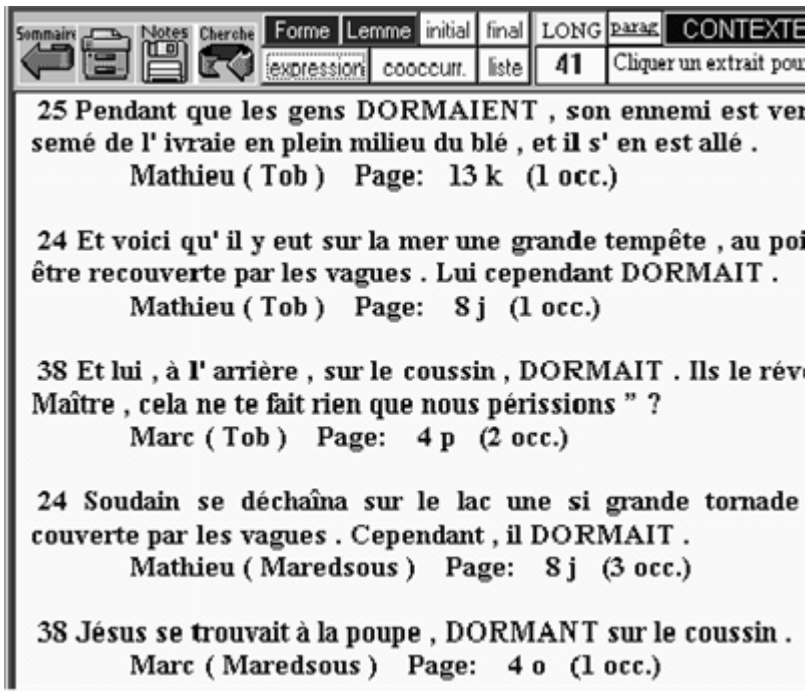

Sommaire Notes Cherche
Forme Lemme initial final LONG parag CONTEXTE
expression cooccurr. liste 41 Cliquer un extrait pou
25 Pendant que les gens DORMAIENT , son ennemi est ver
semé de l' ivraie en plein milieu du blé , et il s' en est allé .
Mathieu (Tob) Page: 13 k (1 occ.)
24 Et voici qu' il y eut sur la mer une grande tempête , au poi
être recouverte par les vagues . Lui cependant DORMAIT .
Mathieu (Tob) Page: 8 j (1 occ.)
38 Et lui , à l' arrière , sur le coussin , DORMAIT . Ils le rév
Maître , cela ne te fait rien que nous périssions " ?
Marc (Tob) Page: 4 p (2 occ.)
24 Soudain se déchaîna sur le lac une si grande tornade
couverte par les vagues . Cependant , il DORMAIT .
Mathieu (Maredsous) Page: 8 j (3 occ.)
38 Jésus se trouvait à la poupe , DORMANT sur le coussin .
Marc (Maredsous) Page: 4 o (1 occ.)

Figure 3. La fonction Contexte. Le verbe dormir.

Les trois traductions suivant d'un même pas la même source, on a pu mettre en lumière le parallélisme, en alignant les trois versions d'un même verset. Cette technique des « textes alignés » permet de suivre dans le détail les différences d'expression. Elles sont généralement mineures lorsque le texte de la Tob est confronté à celui de Maredsous (bruit substitué à voix dans l'exemple de la figure 4), mais elles peuvent avoir une portée considérable quand intervient Chouraqui (souffle substitué à vent mais aussi à Esprit dans le même exemple). Bien entendu la juxtaposition vaut pour tout verset que désigne la souris.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

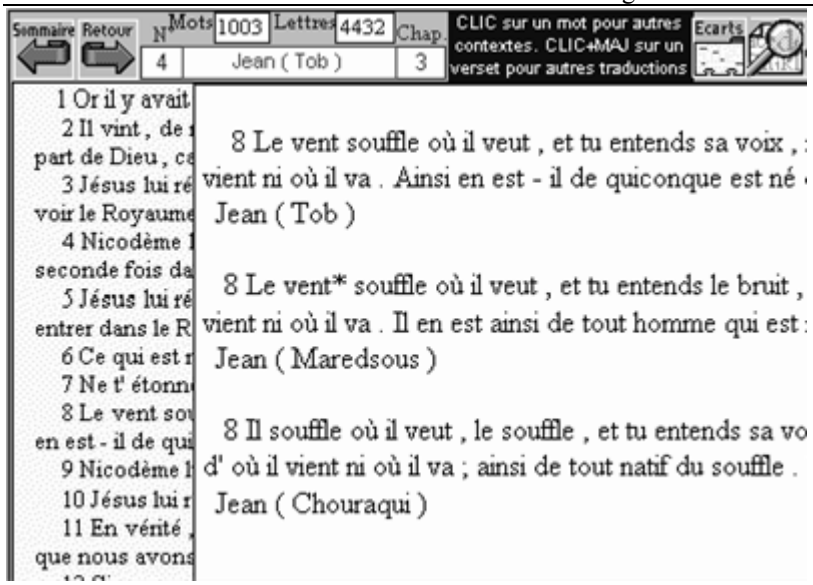

Sommaire
Retour
N°Mots 1003
Lettres 4432
Chap.
4
Jean (Tob)
3
CLIC sur un mot pour autres contextes. CLIC+MAJ sur un verset pour autres traductions
Ecarts
1 Or il y avait
2 Il vint , de
part de Dieu , ce
3 Jésus lui ré
voir le Royaume
4 Nicodème
seconde fois da
5 Jésus lui ré
entrer dans le R
6 Ce qui est
7 Ne t' étonn
8 Le vent sou
en est - il de qui
9 Nicodème
10 Jésus lui
11 En vérité ,
que nous avons
8 Le vent souffle où il veut , et tu entends sa voix ,
vient ni où il va . Ainsi en est - il de quiconque est né
Jean (Tob)
8 Le vent* souffle où il veut , et tu entends le bruit ,
vient ni où il va . Il en est ainsi de tout homme qui est
Jean (Maredsous)
8 Il souffle où il veut , le souffle , et tu entends sa vo
d' où il vient ni où il va ; ainsi de tout natif du souffle .
Jean (Chouraqui)

Figure 4. Alignement des trois traductions d'un même verset

Il n'est pas dans notre intention – ni dans nos compétences – de passer en revue toutes ces variantes, ni même d'examiner, dans l'exemple qu'on vient de proposer, l'intérêt apologétique du syntagme « natif du souffle » par quoi Chouraqui remplace l'expression traditionnelle « né de l'Esprit ». Il nous suffit d'essayer l'outil avant de l'abandonner aux mains plus expertes. Si l'outil est d'un maniement aisé quand on se contente de ses fonctions documentaires (un simple clic sur un mot fournit les informations), ses fonctions statistiques nécessitent de plus amples explications. Ce sont celles aussi qui manifestent le plus clairement les écarts qui opposent les textes mis en présence.

Le texte de l'évangile, pris dans son ensemble et sans distinguer les évangélistes et les traducteurs, offre une singularité que la comparaison avec l'ensemble des données de Frantext souligne avec éclat. La figure 5 (colonne de gauche) donne la liste des éléments lexicaux que le texte évangélique privilégie. La mention de Jésus en tête de liste (devant les noms propres Galilée, Pilate et Abraham) est significative. Au vu de cette série de mots-clés (disciples, Pharisiens, synagogue, sabbat, royaume, parabole, messie, etc.), un martien débarquant sur terre pourrait se faire une idée de l'héritage judéo-chrétien.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

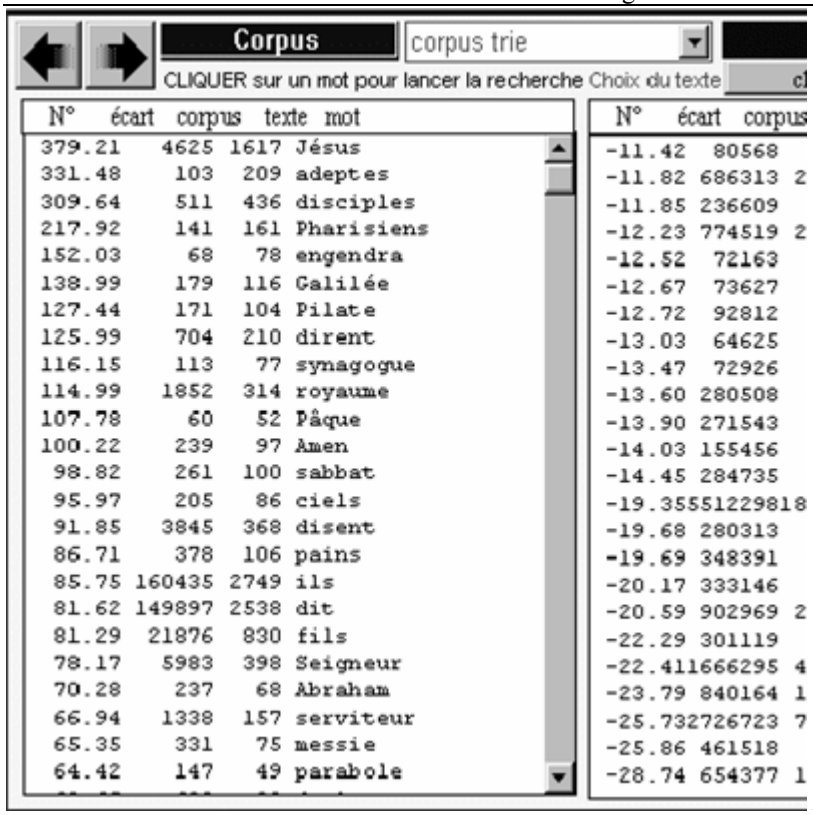


Figure 5. Les spécificités du corpus par rapport à la base Frantext

Encore n'y a-t-il pas unanimité dans la terminologie employée par les trois traducteurs. La précellence de Jésus aurait été plus forte si Chouraqui ne lui avait pas préféré la graphie Iéshoua. De même les disciples ont souffert de la concurrence du terme adeptes, par quoi Chouraqui exprime la relation au maître. Pour filtrer les spécificités propres à chaque texte (ou à chaque traducteur ou évangéliste), une comparaison interne s'impose qui prend pour norme non plus une référence externe mais le corpus évangélique lui-même, considéré comme un ensemble clos. Le logiciel fournit, sous forme de listes spécifiques, les profils contrastés des douze textes comparés. Dans la figure 6 deux de ces profils sont mis en parallèle. Dans les deux cas le texte est emprunté à Chouraqui et l'on y retrouve Iéshoua et ses adeptes, et plus généralement l'écriture particulière des noms propres, que Chouraqui rapproche autant qu'il peut de l'hébreu (Adôn, Peroushîm, Elohîm, Iohranân, Iaacob, etc..) et même des particularités orthographiques (ciels au lieu de cieux) ou lexicales (zizanies, procurateur) par quoi Chouraqui se distingue de l'usage courant.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

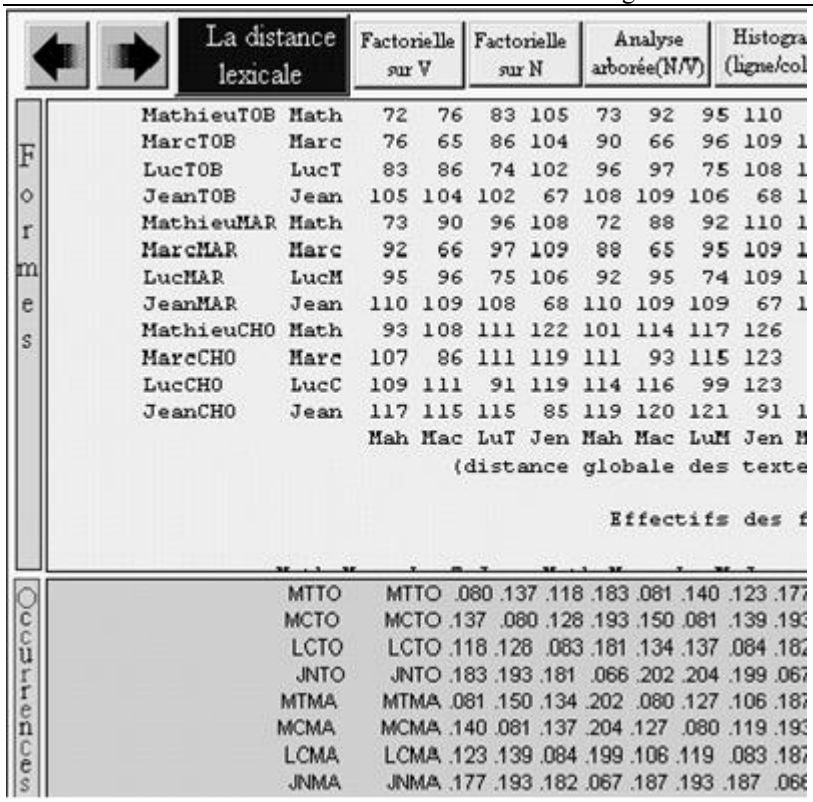


Figure 6. Les spécificités de Mathieu et Marc traduits par Chouraqui

On pourrait s'attendre à trouver dans les hapax (ou mots employés une seule fois) la marque de l'originalité de Chouraqui. La culture des mots rares est souvent le fait d'une coquetterie de plume qui cherche à se faire remarquer. Ce n'est pas le cas. Bien sûr le nombre d'hapax est très faible dans le corpus et cela tient au caractère répétitif d'un même récit – la vie et l'enseignement du Christ – repris douze fois par quatre auteurs et trois traducteurs différents, ce qui explique que la variété lexicale soit la plus faible que nous ayons rencontrée. Or des trois traducteurs, c'est chez Chouraqui que le vocabulaire est le plus pauvre. Et malgré l'orthographe inédite des noms propres – qui va jusqu'à l'invention de voyelles accentuées étrangères à la langue française – malgré les entorses faites à la tradition dans le choix du vocabulaire biblique, le nombre des hapax est plus faible chez Chouraqui que dans la traduction de Maredsous. Le graphique 7 ne laisse aucun doute sur ce point. Les écarts observés chez Chouraqui ne procèdent donc pas d'un exercice de style, il ne s'agit pas pour lui de piquer la curiosité ni même de dépoussiérer un texte trop convenu, ils tiennent à la volonté du traducteur de retrouver , à travers le texte grec, les réalités historiques qui ont entouré l'événement, et de proposer des équivalents français non pas seulement aux termes grecs de l'original mais au référent qu'ils recouvrent dans la culture et l'histoire juives.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

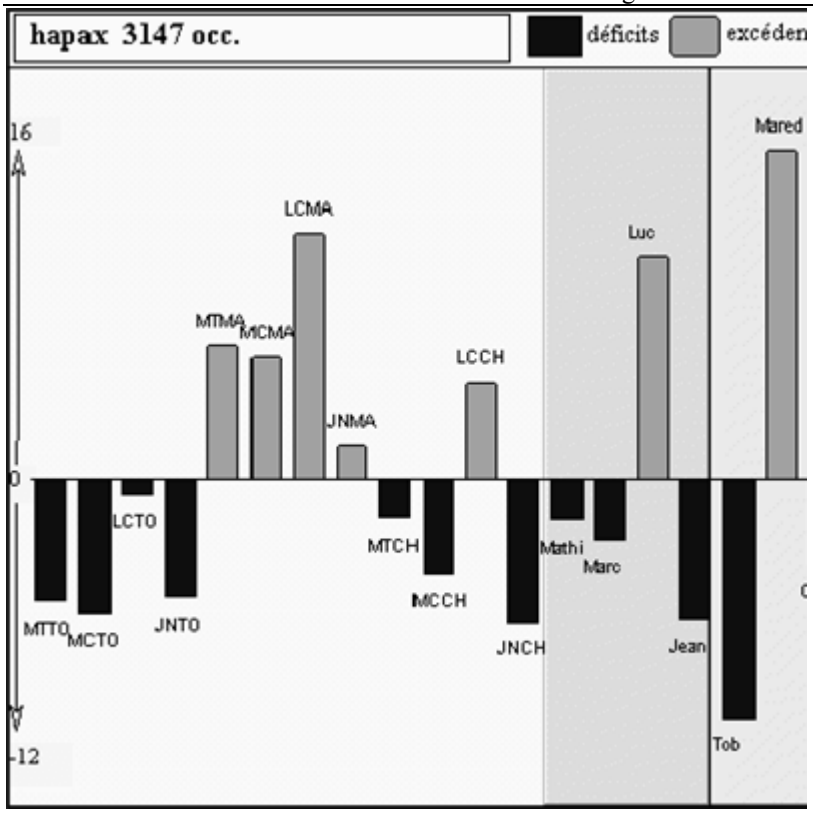


Figure 7. Histogramme des hapax dans le corpus évangélique

Le graphique 7 livre en outre une indication précieuse, relative aux quatre évangélistes : quel que soit le traducteur, c'est toujours Luc qui est le plus riche. La tradition veut qu'il ait été médecin et que sa culture – encore approfondie par les leçons de Saint Paul – ait été plus vaste que celle des autres évangélistes. Il a plus que les autres des qualités d'historien et des dons de conteur, son information est plus riche et son expression plus variée.

Mais ce premier résultat reste ambigu : deux clivages apparaissent sans qu'on puisse dire quelle pente est la plus forte. Doit-on mettre en avant l'opposition des traductions, ou celle des évangiles ?

Pour en décider, il conviendrait de situer chaque texte par rapport à tous les autres et de trouver une mesure pour apprécier la distance de chacun à chacun. Hyperbase propose un premier algorithme qui consiste, pour deux textes que l'on compare, à faire le rapport entre les termes communs et ceux qui sont privatifs ou exclusifs. Un second algorithme tient compte non plus seulement de la présence-absence mais de la fréquence de chacun des mots dans chacun des textes. Les résultats chiffrés sont consignés dans le tableau des distances ci-dessous (figure 8).

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

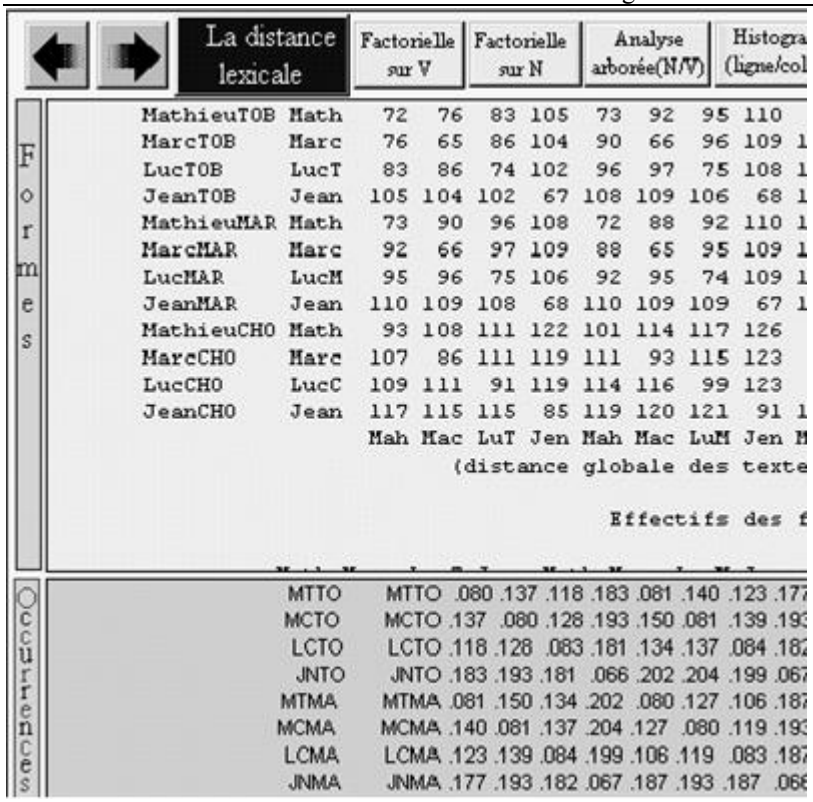


Figure 8. Le tableau des distances intertextuellesen haut calcul sur V (présence-absence), en bas calcul sur N (fréquence)

Arrêtons-nous un instant à la dernière ligne du premier tableau pour en faire un gros plan. Elle concerne l'évangile de Jean dans la traduction Chouraqui. L'histogramme de la figure 9 rend compte des attractions qui s'exercent sur ce texte. La plus forte est celle de l'auteur : d'un traducteur à l'autre, la distance est faible quand la même source est en question (soit JNCH, JNTO et JNMA). Les distances se raccourcissent aussi quand on a affaire au même traducteur (soit JNCH, MTCH,MCCH et LCCH). Les distances les plus longues sont observées quand aucune signature n'est commune, ni celle de l'évangéliste, ni celle du traducteur.

Le tableau des distances se prête mieux encore à une analyse globale qui projette sur une carte l'ensemble des points comme ferait une carte géographique à partir d'un relevé des distances de ville à ville. Le résultat de cette analyse factorielle est illustré dans la figure 10.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

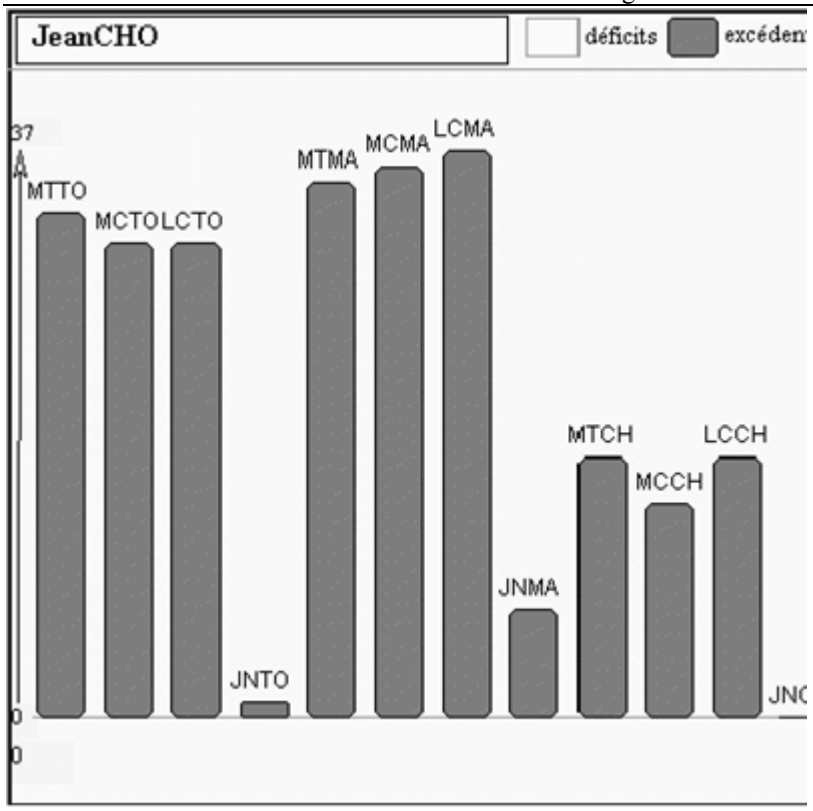


Figure 9. Histogramme de la distance lexicale de Jean selon Chouraqui

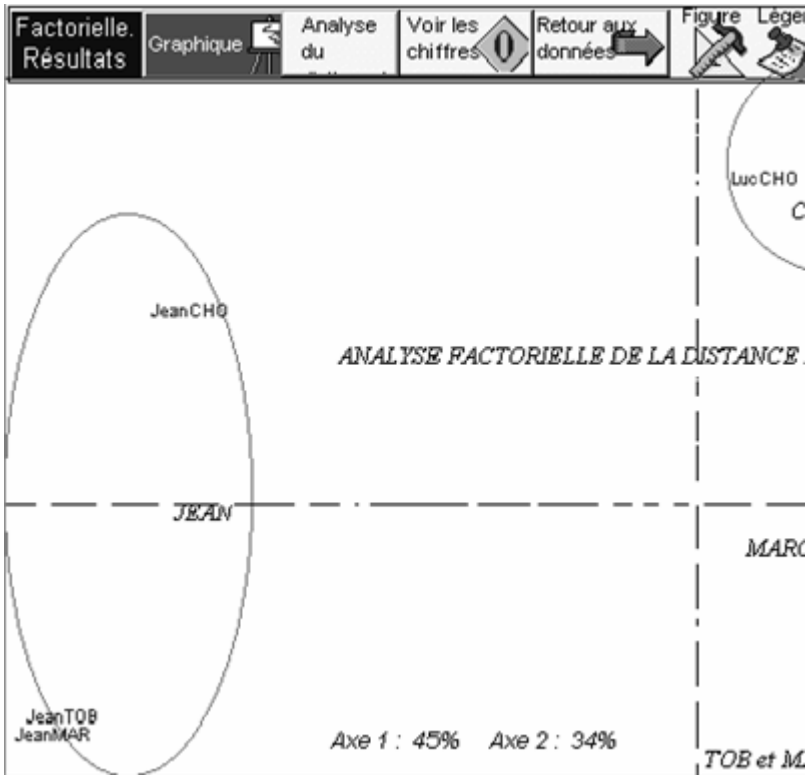


Figure 10. Analyse factorielle de la distance lexicale

La hiérarchie des variables mises en cause est ici clairement établie : l'auteur compte plus que le traducteur. Le premier facteur oppose en effet l'évangile de Jean, qui réunit sur la gauche les trois traductions de ce texte, aux autres évangiles, tous situés sur la droite. Le second facteur pourrait isoler un autre évangile, si l'influence des sources était souveraine. Or tel n'est pas le cas : ce qui distingue le haut et le bas du graphique fait référence à la

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

traduction : celle de Chouraqui impose sa marque puissante aux textes auxquels elle s'applique (MathieuCH, MarcCH, LucCH et même JeanCH), tandis que les autres traductions sont reléguées au bas du graphique.

L'analyse arborée rend encore plus nette la représentation des forces d'attraction qui s'exercent dans le champ lexical. Ici les distances s'apprécient directement en parcourant le chemin qui mène d'un point à un autre. L'analyse souligne l'irrédentisme de Jean qui s'écarte violemment des autres textes, concentrés sur la branche opposée. Cependant à mi-chemin une déviation conduit, du côté de Chouraqui, tous les textes qu'il traduit et qui portent sa marque.

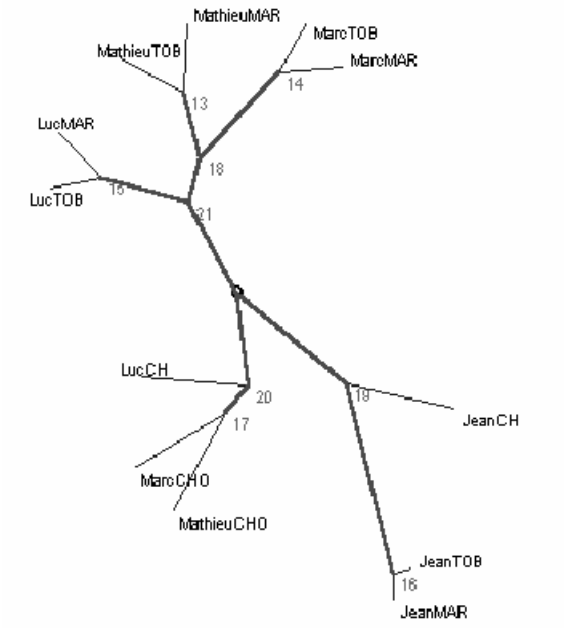


Figure 11. Analyse arborée de la distance lexicale

La même analyse s'applique au second tableau des distances, mesurées en tenant compte de la fréquence, selon l'algorithme de Dominique Labbé (partie inférieure de la figure 8). Les enseignements sont à peu près les mêmes : la branche la plus excentrique du graphique 12 isole les trois traductions de Jean, dont le message apparaît irréductible aux autres évangiles. Les trois autres évangiles apparaissent peu différenciés et laissent le champ libre à l'influence du traducteur, les groupements proposés s'ordonnant autour de Chouraqui, Maredsous et Tob respectivement.

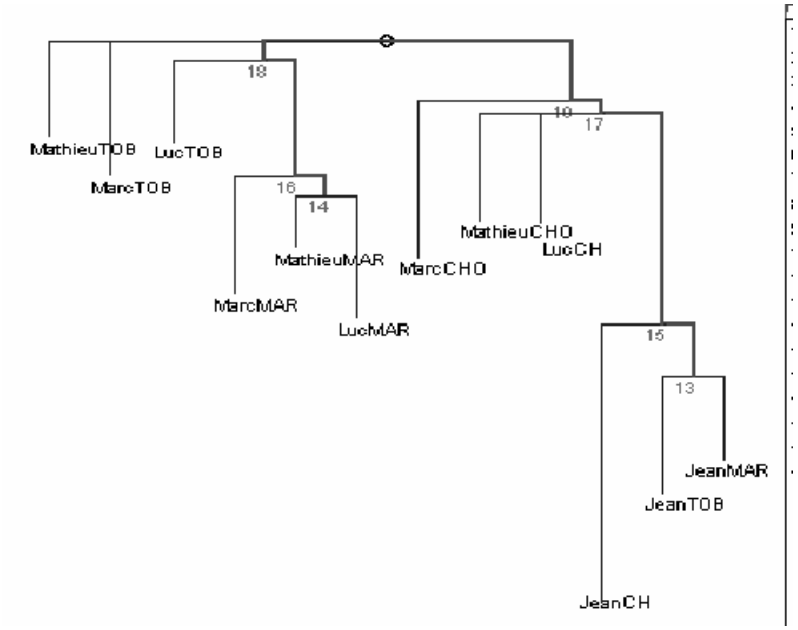


Figure 12. Analyse arborée de la distance lexicale (calcul sur fréquences)

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

On doit observer toutefois que même en considérant tous les mots sans exception ni filtrage les deux mesures ne leur donnent pas le même poids. La première donne l'avantage aux mots de faible fréquence, la seconde aux mots courants. La première est plus sensible aux variations thématiques, la seconde aux particularités stylistiques. Les différences qui tiennent au sujet ont fait l'objet de maints commentaires qui soulignent à l'envi l'originalité du texte de Jean, par la simple juxtaposition linéaire des développements qu'on lit dans les quatre évangiles. Ainsi le prologue de Jean prend la place de l'enfance du Christ qui occupe les deux premiers chapitres de Mathieu et Luc. Si le récit qui suit a trait à Saint Jean-Baptiste, l'épisode chez Jean n'est pas le même et précède le récit des noces de Cana, qu'on ne trouve pas ailleurs. Quand s'ouvre la mission messianique, Jean n'insiste guère sur les guérisons du Christ là où les autres évangélistes multiplient les miracles (mais il est le seul à évoquer la résurrection de Lazare). Quant à l'enseignement même du Christ, sa forme est différente chez Jean : le message n'y passe plus par ces paraboles dont Mathieu, Marc et surtout Luc sont prodigues. Le détail de ces différences n'a pas sa place ici. Mais ces indications succinctes permettront de s'expliquer pourquoi les chiffres tiennent la thématique de Jean à l'écart. Une interprétation plus approfondie pourrait montrer en quoi diffèrent, non seulement les épisodes traités, mais même les enseignements livrés. La leçon de Jean est plus tournée vers l'amour, la parole et la vérité. Ces valeurs sont hautement spécifiques chez lui, comme les verbes correspondants aimer, croire et dire et l'adjectif vrai.

Reste à comprendre pourquoi les critères proprement stylistiques isolent aussi le texte de Jean. La critique traditionnelle a depuis longtemps observé que le ton de Jean était plus personnel et plus direct. Elle a vu un aveu dans la mention qui est faite, dans les derniers versets, du « disciple que Jésus aimait » et une signature dans le verset 24 : « C'est ce disciple qui rend témoignage de ces choses, et qui les a écrites ». La statistique dans ce domaine qui touche à la pragmatique offre des moyens puissants d'investigation, en circonscrivant la recherche aux pronoms personnels. L'histogramme 13, qui réunit les trois traductions de Jean, illustre la domination de la première personne et à un moindre degré de la seconde. La troisième personne y est largement déficitaire, surtout lorsqu'il s'agit du pronom sujet (il, ils) dont le récit au contraire est si friand. Jean est éminemment l'homme du dialogue.

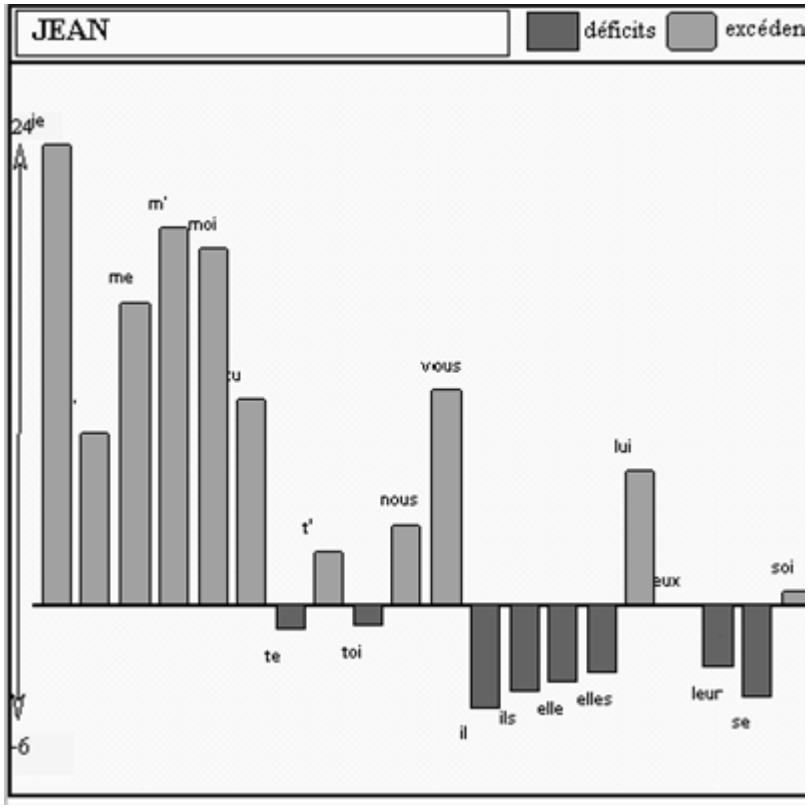


Figure 13. Les pronoms personnels dans l'évangile de Jean

L'analyse factorielle appliquée à l'ensemble des pronoms de dialogue souligne ce ton personnel si remarquable dans l'évangile de Jean et si propre à inspirer les mystiques. L'opposition la plus forte est entre Jean associé à la première personne, à droite, et Marc installé à gauche dans la zone dévolue à la troisième personne. Les choix de Luc sont proches de ceux de Marc, tandis que Mathieu propose un compromis qui fait sa place à la seconde personne.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

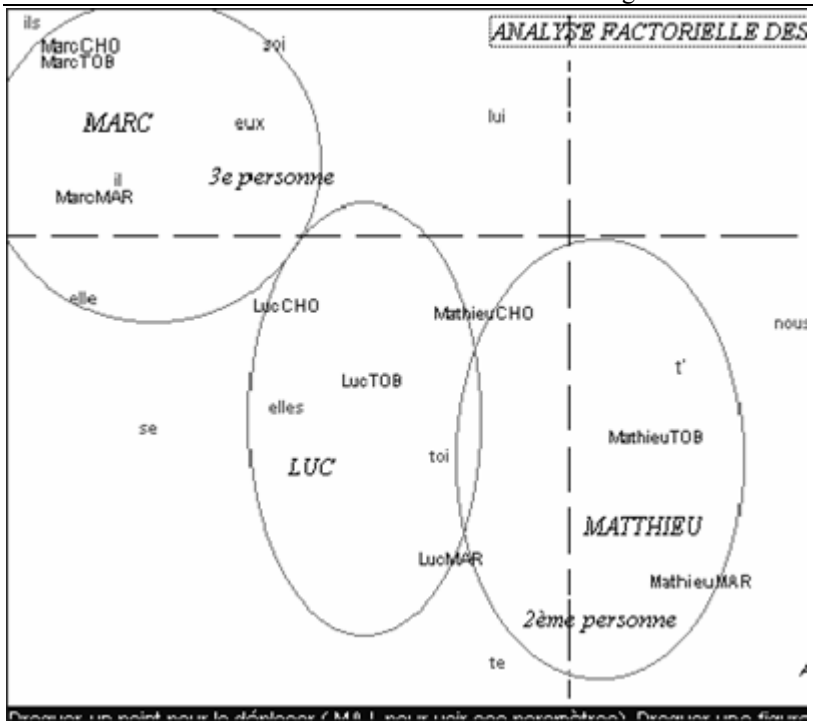


Figure 14. Analyse factorielle des pronoms personnels

On ne saurait dire si les pronoms personnels sont à ranger parmi les variables thématiques ou stylistiques. Leur charge sémantique est pleine et entière, qu'ils jouent un rôle anaphorique ou non. Mais en même temps ils participent grandement à la forme de l'écriture, au point qu'il suffit parfois de connaître leur dosage pour deviner à quel genre littéraire on a affaire.

Le dosage des catégories grammaticales permet une décantation semblable. En principe le thème intervient peu lorsqu'il s'agit de choisir entre un verbe, un substantif ou un adjectif, car les mêmes sèmes peuvent être communs au substantif et au verbe ou à l'adjectif qui lui correspondent, ce qu'on vient d'observer pour les couples amour/aimer, parole/dire et vérité/vrai. En réalité dans la répartition des parties du discours comme ailleurs, s'affirme l'originalité de Jean, quel que soit le traducteur. Dans la figure 15 les trois traductions de Jean affirment leur proximité sous ce rapport, au haut du graphique. Tout se passe comme si les variables stylistiques comme les thématiques appartenaient de façon indélébile à l'original grec et s'imposaient au traducteur.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

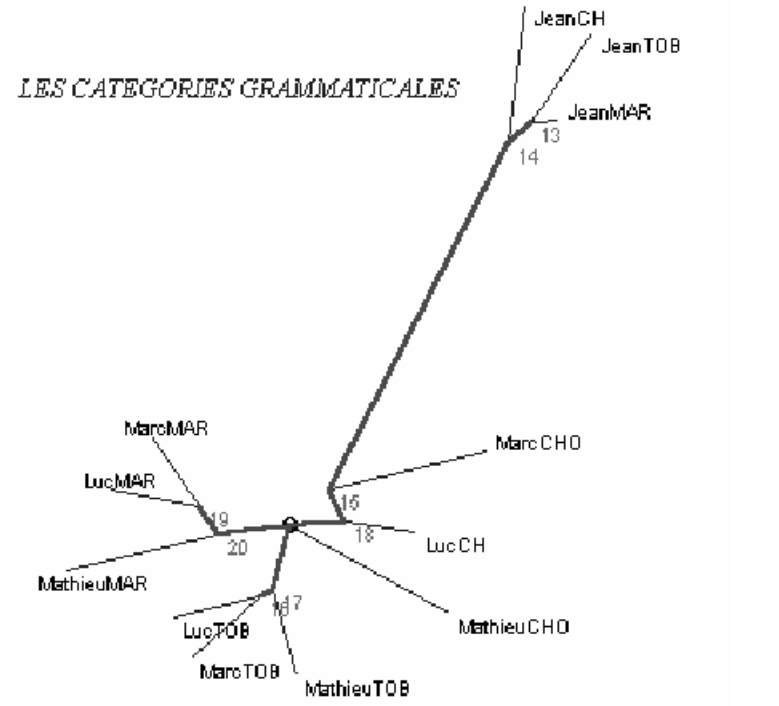
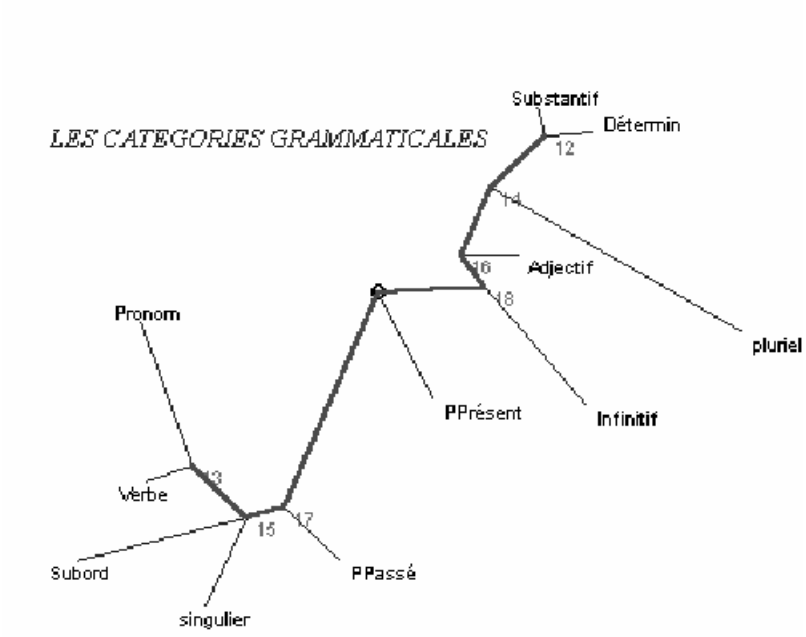


Figure 15. Analyse arborée des parties du discours avec représentation des textes, puis des catégories



Le même graphique dans sa moitié inférieure analyse les alliances et les oppositions dans la bataille que se livrent les catégories grammaticales. Comme on l'a observé en de multiples occasions, il y a deux clans qui s'arc-boutent aux deux extrémités de la chaîne. Le substantif tire d'un côté, aidé de l'adjectif, des déterminants et des prépositions, le verbe tire dans l'autre sens, avec ses alliés : adverbes, pronoms et subordonnants. Les participes se situent dans l'entredeux, le participe passé plus près du verbe et le présent plus près de l'adjectif.

Reste à superposer les deux représentations de la figure 15 et à vérifier dans quel camp se rangent chacun des textes. L'analyse de correspondance opère ce recouvrement dans la figure 16. Comme on pouvait s'y attendre, Jean accapare la catégorie verbale, à gauche du graphique, les autres évangélistes étant rejetés à droite, dans l'environnement des classes nominales. Ce ne sera pas une surprise pour les exégètes qui ont insisté depuis longtemps sur le caractère concret du récit des premiers évangélistes, surtout de Marc, contrastant avec la communication plus personnelle et plus mystique qui est le propre de Jean. On connaît le jeu de mot de Hugo («

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Car le mot c'est le verbe et le Verbe c'est Dieu. »), qui prend sa source dans le Prologue de Jean : « Au commencement était le Verbe… et le Verbe s'est fait chair. » Oserons-nous imiter Hugo et surimposer un second calembour au sien, en donnant au verbe un sens grammatical ?

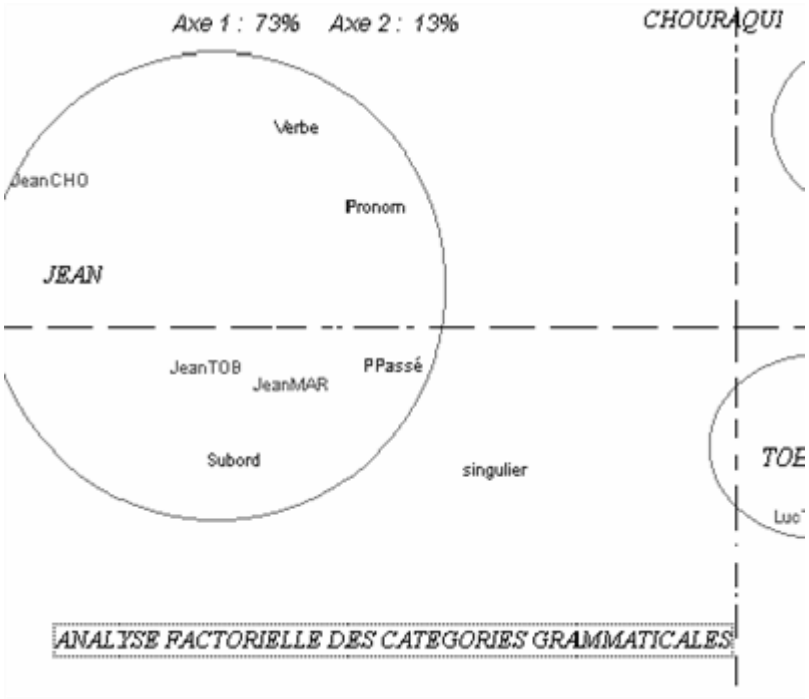


Figure 16. Analyse factorielle des parties du discours

À lui seul le premier facteur qui rend compte de cette opposition absorbe 73% de la variance. Le second facteur ne représente que 13% et est presque négligeable. Il fait la distinction entre les traductions (Chouraqui en haut, Tob et Maredsous en bas) et la fonde, non pas sur quelque goût particulier pour telle ou telle partie du discours, mais sur la tendance à cultiver le singulier ou le pluriel. Dans l'étiquetage du corpus en effet, la marque du nombre avait été notée, lorsqu'il s'agissait d'une flexion distincte, qu'il s'agisse d'un verbe, d'un déterminant, d'un pronom, d'un substantif ou d'un adjectif. Mais cette opposition singulier/pluriel n'est pas tout à fait indépendante de la première : lorsque le texte à traduire est celui de Jean, c'est le singulier qui l'emporte, même sous la plume de Chouraqui. Là encore s'affirme la relation individuelle que le Fils entretient avec le Père, l'apôtre avec le Messie, et le fidèle avec Dieu.

Au terme de ce parcours trop rapide, la statistique n'a pas invalidé les acquis d'une critique, dévote ou irrespectueuse, qui s'est exercée depuis des siècles sur le texte sacré. Dans toutes les analyses qu'on vient de passer en revue, elle invite à conclure que l'auteur a plus d'importance que le traducteur, du moins lorsque l'auteur a la personnalité et l'originalité de Saint Jean. S'agissant des autres évangiles, qui ne sont pas sans s'être inspirés les uns des autres, leur individualité s'efface parfois devant le tempérament, vigoureusement affirmé, de l'interprète, surtout lorsque le traducteur a l'autorité et l'audace de Chouraqui.

Il serait pourtant imprudent de trop compter sur les méthodes quantitatives pour résoudre des énigmes encore en suspens et décider si oui ou non l'apôtre Jean est le même homme que l'évangéliste. Encore faudrait-il faire entrer dans le calcul d'autres textes qu'on attribue à la même plume, l'Apocalypse et trois Epîtres. Mais des interférences se produiraient sans doute liées au sujet, au genre, au destinataire, et l'expérience perdrait alors de sa pureté.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

4. fejezet - Levente Seláf – L'Anticlaudien français

L'Anticlaudien français.

L'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille fut l'un des ouvrages philosophiques les plus connus de son époque et par la postérité médiévale. Objet d'une adaptation latine, le *Ludus super Anticlaudianum* d'Adam de la Bassée, chanoine de Lille, a lui aussi connu des vulgarisations en ancien français et en allemand. L'une des réécritures françaises dérive directement du *Ludus* d'Adam de la Bassée ; l'ouvrage anonyme, probablement de la fin du 13ème ou du début du 14ème siècle, est conservé dans trois manuscrits (*A* – BNF nouv. acq. fr. 10047 ; *B* – BNF fr. 1149 ; *C* – BNF fr. 1634). Selon la notice, de rédaction plus tardive, que l'on trouve à la fin du manuscrit *A*, cette adaptation est faite par un moine de Cysoing. C'est une traduction relativement fidèle du *Ludus*, qui ne s'écarte de ce dernier qu'en peu d'endroits. Mais certains écarts entre la version française et le *Ludus* donnaient à penser pour certains philologues que l'auteur du texte français a parfois eu recours directement à l'œuvre d'Alain de Lille.

Les trois manuscrits nous offrent deux versions bien différentes ; celle de *A* et celle des deux autres. Comme dans le *Ludus*, où la narration est parsemée d'interludes lyriques, la traduction française comporte aussi des pièces lyriques. Les chercheurs qui se sont penchés sur la version française ont formulé des opinions divergentes, mais essentiellement dépréciatives quant à cette dernière. En confrontant le *Ludus* et l'ouvrage français, Robert Bossuat affirme que l'auteur de celui-ci est un remanieur très médiocre, qui aurait tenté une traduction de l'ouvrage latin quatrain par quatrain. La méthode en aurait été très simple : une reprise à peu près exacte du premier vers, et une adaptation plutôt malhabile des trois vers suivants. Paul Bayart, éditeur du *Ludus* latin, compare les deux ouvrages du point de vue des insertions lyriques, pour en conclure que les pièces qui correspondent aux poèmes lyriques d'Adam de la Bassée ne sont que des équivalents dont le sens est approximatif. De plus, elles n'auraient pas été destinées à être chantées, contrairement aux insertions d'Adam de la Bassée.

Ce sont manifestement des traductions, et malhabiles, des chansons originales d'Adam de la Bassée. On ne retrouve nulle part ces chansons françaises : si elles avaient servi de modèle à notre auteur lillois, celui-ci n'eût pas eu à leur chercher des airs. Aussi bien elles ne sont pas chantables. C'est pourquoi on ne peut pas supposer qu'elles aient été notées dans le manuscrit original du 13ème siècle, si ce manuscrit est différent de celui que nous avons suivi.[1]

Pour appuyer sa conclusion, Bayart cite plusieurs extraits des débuts d'insertions (ne les appelons pas des « chansons », pour le moment) afin de montrer les correspondances textuelles, et les défaillances de la versification. Mais signalons que le manuscrit *A* est resté inconnu de Bayart, dont le jugement peu affiné reflète l'accès partiel aux sources.

Il existe une autre traduction, ou réécriture, française de l'ouvrage d'Alain de Lille, réalisée par un certain Ellebaut, qui se nomme dans l'introduction de l'unique manuscrit qui la conserve. Le philologue Andrew J. Creighton, qui a proposé une édition de cet ouvrage, a également consacré une remarque à l'autre version française. Il émet quant à lui l'hypothèse, du moins sous forme de question, que le *Ludus* et la réécriture française contenant de nombreuses chansons soient du même auteur, c'est-à-dire qu'Adam de la Bassée soit à l'origine des deux ouvrages[2]. Par là, il soulage quelque peu la version française anonyme du poids du jugement tout négatif qu'avaient porté sur elle les deux philologues qui l'avaient étudiée auparavant.

Les trois manuscrits qui le contiennent inscrivent l'*Anticlaudien* dans trois contextes différents. Marc-René Jung, qui a également rédigé un court chapitre sur ce texte dans son étude consacrée au « poème allégorique », évoque les différentes approches selon lesquelles les scribes médiévaux ont traité l'ouvrage ème siècle, en quoi elles relèvent, dès lors, des répertoires de Spanke, de Mölk et de Linker.

[1] Adam de la Bassée : *Ludus super Anticlaudianum*, éd. Paul Bayart, Lille, 1930, Introduction, p. CV.

[2] Anticlaudien. *A thirteenth-century French adaptation of the Anticlaudianus of Alain de Lille by Ellebaut*, ed. Andrew J. Creighton, Catholic University of America Press, Washington, 1944, p. 35 note de bas de page, comme commentaire de la conclusion de Bossuat, selon laquelle « Il faut, en tout cas, reconnaître l'antériorité du Ludus ». « The conclusion of Bossuat and Bayart, while probably sound, is based too exclusively on the literary superiority of the Ludus-a type of argument that bends two ways. Neither of the two critics attaches sufficient importance to the fact that the French version shows frequent agreement with Alain de Lille as against Adam de la Bassée, although-it must be said-the converse is also true. Is it possible that Adam de la Bassée composed both the Ludus and its French version ? »

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

C commence par l'*Anticlaudien*, et enchaîne avec des textes relevant du genre multiforme du *dit*, créé par la tradition philologique : textes narratifs brefs, généralement versifiés, ou mélangeant prose, vers accouplés et structures strophiques. Le manuscrit est du 14ème siècle, Arthur Långfors l'a identifié dans l'inventaire des livres de Gilles Mallet, dressé en 1373[3]. Le volume a probablement appartenu à Charles VI. Nous y trouvons entre autres des œuvres de Baudouin de Condé et de Rutebeuf. Le dernier texte du manuscrit est quant à lui d'un autre genre, historique ; il parcourt l'histoire de l'évêché de Liège à la manière des chroniques, nous indiquant ainsi le lieu d'origine probable du manuscrit.

Dans *C* les vers accouplés de l'*Anticlaudien* sont au nombre de deux par ligne, séparés par un tiret, sur une seule colonne. *B* procède différemment. Il encadre l'*Anticlaudien* de deux poèmes allégoriques, le premier étant la *Vision* de Jean Dupin, et le second le *Jugement du roi de Behaigne* de Guillaume de Machaut. Il faut remarquer que l'ouvrage de Jean Dupin mêle vers et prose, et présente aussi une ressemblance de contenu avec l'*Anticlaudien*, dans l'emploi du motif de la bataille des Vices et des Vertus.

La brève description de l'*Anticlaudien* que nous devons à Bossuat manifestait déjà des divergences considérables entre les deux versions de l'œuvre, *B* et *C* d'une part et *A* d'autre part, mais Bossuat proposait une édition critique classique des fragments qu'il y prenait, par où les différences s'effaçaient quelque peu. En fait, un examen plus minutieux nous révèle des versions décidément contrastées. La différence essentielle est dans le rôle des insertions lyriques dans l'ouvrage : plus nombreuses dans *A* que dans les autres, leurs formes y sont aussi plus diversifiées. L'interprétation de l'*Anticlaudien* que nous offre *A* rend plus sensible le caractère composite de l'ouvrage, et accentue le rôle des passages « potentiellement chantés » par le contexte de chansons pieuses et de quatrains religieux. Ma comparaison des deux versions, à l'aide du *Ludus* latin, vise à vérifier la validité du jugement de Bayart, selon lequel les « chansons » de l'*Anticlaudien* n'étaient pas destinées à être chantées.

La version *A* de la narration de l'*Anticlaudien* comprend vingt-quatre textes insérés, autonomes par leur versification et pratiquement tous introduits par le contexte narratif, où ils trouvent leur place et leur motivation. Parmi ces textes, six ont déjà été au moins partiellement édités par Bossuat, et sont entrés dans les Répertoires : dans celui de Mölk et de Wolfzettel, après la *Bibliographie* de Spanke, et les deux rondeaux dans celui de van den Boogard. Mais le reste n'a pas trouvé place dans ces bases de données, bien que ne différant pas par nature de ces six textes-ci. Bayart cite, à partir des deux manuscrits qu'il connaît, les introductions des chansons et leur *incipit*, en renvoyant au passage lyrique du texte latin dont elles sont les équivalents. Dans le cas d'un poème, le *Répertoire* de Mölk et Wolfzettel renvoie directement au manuscrit, sans mentionner l'édition de Bossuat, mais il est probable que les deux chercheurs allemands n'aient pas eu recours au manuscrit *A* pour insérer la chanson dans leur base de données, sans quoi ils auraient certainement repris les autres chansons, inédites chez Bossuat. A moins qu'ils n'aient admis l'opinion de Bayart sur le caractère non-lyrique des chansons. Långfors, éditeur des poèmes qui succèdent à l'*Anticlaudien* dans *A*, a lui aussi commencé son travail à partir de l'épilogue qui clôt l'ouvrage. Il s'agirait ainsi, selon toute apparence, d'un oubli de la part des philologues. L'édition critique proposée dans la thèse de Paul Henry Rastätter reste inédite, et, il est vrai, à peine antérieure au *Répertoire métrique*, elle est passée pratiquement inaperçue dans le public des spécialistes[4]. Maureen Barry McCann Boulton fut la seule à consacrer un passage à l'Anticlaudien et à se référer à l'édition de Rastätter, mais apparemment elle aussi n'avait pas repéré la majorité des insertions lyriques : dans la liste qu'elle donne en appendice des poèmes lyriques introduits dans la narration elle n'évoque que deux rondeaux comme apport de l'*Anticlaudien* [5]. Il est probable que Rastätter ait aussi sa part de responsabilité dans cette négligence. Son édition a le grand défaut de ne dire pratiquement rien sur les insertions lyriques. L'auteur concentre son attention sur les écarts qui éloignent la traduction française du *Ludus*, et il remarque les éventuelles fautes de versification, mais au niveau des deux branches de la tradition manuscrite du poème français il ne fait pas de distinction. Son argumentation est simple et simplificatrice. Comme le manuscrit *A* est le plus ancien, et qu'il contient souvent un texte supérieur aux deux autres, il suppose qu'il est plus proche de l'original. Dès que cette analyse est accomplie, il n'a plus à s'occuper de la différence conceptuelle des deux versions. L'édition critique ne distingue pas les vers qui se trouvent uniquement dans *A*, et considère que se sont des omissions abusives de la part de l'ancêtre de *B* et *C*. Ma lecture de l'ouvrage et de sa tradition manuscrite, basée sur la comparaison des insertions, diffère fondamentalement de celle du savant américain.

Bayart avait dressé une liste des insertions lyriques avec ses citations. Quatre poèmes manquent dans cette liste, parce qu'on les trouve uniquement dans le manuscrit *A*. D'abord les deux rondeaux, édités par Bossuat et par

[3]Arthur Långfors : « Un dit d'amour », in : *Neuphilologische Mitteilungen*, 9 (1907), pp. 5-19.
[4]Paul Henry Rastätter : *Ludus-Anticlaudien : a Thirteenth-Century French Translation of the Ludus super Anticlaudianum of Adam de la Bassée by a « Monk from Cysoin »*, University of Oregon, PhD., 1966.
[5]Maureen Barry McCann Boulton : *The Song in the Story. Lyric Insertions in French Narrative Fiction, 1200-1400*, Philadelphia, Univ. Phil. Press, 1993, pp. 116-117, 296. Marc-René Jung fait aussi référence à l'édition de Rastätter, mais il avoue qu'il ne l'a pas eu entre les mains.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Van den Boogaard[6], qui suivent dans *A* sur le folio 11r une strophe que l'on retrouve aussi dans les deux autres manuscrits. Ce sont les premières insertions lyriques. Dans l'ordre de la fiction, c'est Musique qui chante les trois poèmes, ce qui est reflété par le quatrain qui sépare les rondeaux de la première strophe dans *A* [7] :

Musique atant ne se teut mie,

Mais en bien faisant son devoir

Vault encore ramentevoir

Les biens Dieu, cantant liement. (fol. 11A)[8]

Quelques mots d'introduction précèdent toujours les chansons dans le récit, signalant que la pièce a été chantée par un personnage, généralement une figure allégorique. Les indications de genre sont aussi très nombreuses dans ces passages d'introduction. Elles parlent pour la plupart de *chanson* ou de *chant*, une fois de « *dit avec cant* »[9], une autre fois de *son*. Ainsi, du moins au plan de la fiction du texte, le caractère chanté de ces pièces est très marqué. Et ces passages introductifs ressemblent beaucoup à ceux du *Rosarius*, de la même époque.

À un autre moment du manuscrit *A*, mais dans une situation identique à celle des deux rondeaux, c'est-à-dire à la suite d'une strophe lyrique présente dans les deux rédactions, se trouve une ballade. La strophe commune aux trois manuscrits commence par *Puisque je suis de l'amoureuse loi*, ce qui suffit à convaincre Bossuat et Spanke qu'il s'agit d'une imitation (*Nachbildung*) de la *canso* courtoise d'Adam de la Halle (RS1661), à l'*incipit* identique, et de même forme. Or c'est l'unique occurrence de signes d'imitation dans le corpus de l'*Anticlaudien*. Cette strophe française correspond dans le *Ludus* latin à une strophe composée sur la mélodie d'une chanson de Raoul de Soissons, *Quant voi la glaie meüre*, qui a une structure métrique différente, et qui n'a pas de rapport textuel avec la chanson d'Adam de la Bassée, ni avec la chanson pieuse française. Cette strophe imitative est suivie dans *A* sans interruption, sans commentaire ; le début n'en est indiqué que par une marque de paragraphe, dont deux autres signalent le début des autres strophes. Voici la transcription de la chanson, formellement indépendante de la constellation constituée autour de la strophe précédente :

Bien doy de loial sentement

Saint jehan baptistle loer

Quant diex par devin inspirer

vault de li faire anunchement

puis fu concheus dignement

Che tieng iou car se mere estoit

hors deage davoir enfant

Sique pour che et de seu droit

Le serviray tout mon vivant

Chest drois car especiaument

vault diex sen saint non eslever

Quant il le fist jehan nommer

Et cognoistre invisiblement

[6]Nico Van den Boogaard : *Rondeaux et refrains*, pp. 42-43.
[7]Le passage de transition n'est séparé de la première strophe par aucun signe graphique.
[8]Je cite des passages des trois manuscrits selon ma propre transcription que j'ai collationnée avec l'édition de Rastätter. Je tente de reproduire les signes de ponctuation et formes graphiques particulières porteuses de sens.
[9] *Le dit et sa technique littéraire*, p. 353 Selon l'essai de définition que Monique Léonard a proposé, le dit se réfère en général à « une rédaction versifiée, et non chantée ». Dans notre cas le dit veut dire le texte du poème, et il est explicité qu'il n'est pas un dit simple, mais un dit avec chant : c'est la même application que dans le cas des poèmes lyriques des trouvères, cf. dans d'autres chapitres.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Son creeur . car devotement

Senclina. ou ventre benoit

Se mere. par le dieu commant

Si que pour chou et de seu droit

Le serviray tout mon vivant

Et pour ce veul ie humblement

En foy saint jehan aourer

Quant diex le vault tant honnerer

Que deli prist baptizement

plus y fu excellentement

prophetes . car diex quil auroit

moustra / en li aignel nommant

Sique pour chou et de sen droit

Le serviray tout mon vivant

Cette chanson composée de coblas *unissonans*, accomplit tous les critères du genre *ballade,* et formellement rien ne s'oppose à ce qu'elle ait été destinée au chant (à ce propos je renvois aux opinions sur l'homogonie ou l'hétérogonie des chansons médiévales, phénomène décrit avec le plus d'ampleur par Dominique Billy, cf. plus loin). Selon les répertoires métriques, la forme en est unique, et ne se rencontre ni chez les trouvères, ni chez les troubadours. Mais elle ressemble étonnamment par son allure et pas son sujet aux chansons anonymes à refrain qui suivent l'*Anticlaudien* dans le manuscrit *A*. La narration se poursuit après la chanson dans des vers accouplés, par la louange des patriarches :

17r *B*

Prudence apres leva ses yex

Et vit seans es plus haut liex

Les patriarches primerains

Qui engeinent filz humains

Des quels eurent tous jours le cure...

Dans les deux cas mentionnés, la leçon de *A* qui insère des chansons « supplémentaires » dans sa narration n'est pas justifiée par sa source, le *Ludus* latin, dont elle serait plus proche en donnant une seule strophe à chaque fois. Il est à noter que la ballade commence par un vers qui est proche du deuxième vers des deux poèmes commençant par *Puisque je suis de l'amoureuse loi* ; celui d'Adam de la Halle continue par « Bien doi amours en chantant essauchier », l'autre par « Bien doy chelui en chantant festiier », mais cela peut bien n'être qu'une coïncidence. Le refrain de la ballade pieuse ne se trouve nulle part ailleurs, mais il se pourrait qu'il ait préexisté dans une source profane. Quant au contenu de la chanson, il est sans équivoque : c'est un hymne à Saint Jean Baptiste.

La présence de ces trois chansons dans *A* ne pouvant pas s'expliquer par un attachement plus fidèle au texte du *Ludus*, et étant donné leur absence dans les deux autres manuscrits, on peut supposer qu'elles ne sont pas du traducteur primitif, qui affiche une relative grande fidélité au texte latin tout au long de son ouvrage. Mais il n'est pas certain qu'une telle supposition soit juste. La dernière chanson qui ne se trouve que dans *A* est aussi la dernière selon la structure narrative, lorsque Noblesse pourvoit le jouvenceau de qualités :

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

fol. 32r *B*

[Noblesche...] Pour chou ne laissa a donner

Noblesche chou queut en baillie

Si li donna grande lignie

Nobles parens de grant lignage

Et reputes de vasselage

viguereus et amaneurs

Courtois et apers et jolis

De franke generation

En chechi parfina sen don

Et canta de coer liement

Pour resbaudir le bel coiment

Noblece est amours et noble sont se gent

Amours est diex qui ceste compaignie

De se grace aourne tellement

Qui par fortune ne puet estre empirie

Car en fortune noblesce maint et vient

Non mie en char qui tost est amoitie

Sen loons ensi quil apartient

Fortune apres apareilloit...

L'équivalent dans le *Ludus* latin est un chant sur Nobilitas[10]. Et la chanson est suivie dans le texte latin par la même apparition de Fortune que dans *A*.

[10]

Cantilena de chorea, super illam quae incipit Qui grieve ma cointise se iou l ai ce me sont amouretes c au cuer ai. Voilà le texte : R : *Nobilitas ornata moribus Nullam parem habet in saeculo*

Aspernatur peccata

Nobilitas ornata

non superbit elata cultibus,

suos regens in morum speculo

RR

Non emungit ingrata,

Nobilitas ornata

suis vivit pacata legibus

gens quam regit cum Dei titulo

RR

Vix assumit oblata

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

À la place de la chanson nous trouvons dans *C* au folio 40r le passage suivant :

Ainsi que peu a de chaleur – uns charbons prez de le ferveur

Qui est en un chaut four trouvee – Du ainsi que est tost assorbee

Une goute deaue en la mer – Pour se ne laissa adonner

Noblesce ce quot en baillie – Se li donna grande lignie

Nobles paiens et fort lignage – Et reputez de vasselage

Et noble generation – Et en ce a parfait son don

Aprez fortune appareilloit – Ses dons et moult large estendoit

Sen geron / quant raisons s embat – A encotre qui le debat

40v

Quar garder veut quelle nen pesche – Ce queles autres ont fait en leesche

Et dit dame nous deffendons – Que ci ne respandez voz dons...

Ainsi pouvons-nous voir que *C* élimine la chanson, bien que le contenu narratif demeure intact dans cette troncature. Le manuscrit *B* est mutilé à cet endroit, où un feuillet a été coupé, mais en comptant les vers dans le miroir de l'écriture de la page, j'ai calculé que le feuillet ne contenait très probablement pas la chanson, dans la mesure où les vers manquants suffisent tout juste à combler la lacune narrative correspondant à la partie intacte dans *C*. A ce point de notre analyse, nous voyons dès lors apparaître plus clairement le projet initial du remanieur, auteur de la version française (« transmuer en roman » une œuvre qui mêle pièces lyriques et narratives). Le manuscrit *A* apparaît comme une contrefaçon plus fidèle, contrairement aux deux autres, mais d'un seul point de vue : par le reflet de la structure mixte de l'original latin, et par le respect de ce dessein initial du traducteur. Mais pour conformer son ouvrage à l'esprit de l'original, il doit toucher au fond, et il additionne des poèmes qui n'ont pas de traces dans la version latine. Quelle fidélité est plus ancienne ? Celle qui est plus conforme au texte latin ou celle qui attribut un rôle plus important aux pièces intercalées ?

En effet, les deux versions se distinguent principalement dans le traitement des insertions. Les différences textuelles sont plus nombreuses qu'on ne s'y attendrait, plus importantes que dans le cas de la majorité des poèmes lyriques de l'époque. Ceci est probablement à mettre au compte d'une réécriture consciente de l'ouvrage, et non aux infortunes de la tradition orale des chansons, surtout parce que les différences concernent aussi les formules métriques des insertions. Voici les *incipit* et les différentes formules des versions[11] :

1) RS1217a[12]

A 11rA *He com dechoit du monde la veuillie* 10ababbcca (rattachement par la rime au commentaire qui suit ; c'est l'unique occasion.)

*B*133vB *Haye soit du monde la volye* – 9a10babb9c10ca ababbcca

*C*13A *Que decoit du monde la veulie* – 9a10ab9b10b9c10c aabbbcc

Nobilitas ornata

de malorum turbata casibus

compatitur pauperi querulo ;

RR

[11]Le nombre de syllabes indiqué est tel que nous l'avons compté, en permettant que parfois les règles prosodiques autorisent également d'autres comptes, plus réguliers.

[12]J'indique à chaque chanson le numéro d'un répertoire, si elle est répertoriée, le genre intérieur proposé par les introductions, s'il y en a plusieurs, je les donne tous ; l'incipit ; la forme métrique telle qu'elle se présente dans le manuscrit ; les données importantes de la chanson latine équivalente.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

*Ludus*37 *O quam fallax est mundi gloria* ; Super cantilenam quae incipit : Quant voi la flor paroir sor le sainsel ke li dous tans d estet se reclarcit, – 10ababbaab

2) Boogard49, refrain 1213

*A*11rA *Le dieu d amours qui ne set dechevoir* 10AbaaabAB (manuscrit unique)

Ludus-

3) Boogard50, refrain 431

*A*11rA *Dame ou fort jour du destroit jugement* 10AbaaabAB (manuscrit unique)

Ludus-

4) RS1661a

*A*17rA *Puisque ie suy de l amoureuse loy* – 10abab5b7ccbb5c

*B*140rA *Puis que je suis de l amoureuse loi* – 10abab5b7ccbb5c

*C*20v *Puis que je suy de l amoureuse loy* – 10aabb8c7b4c4d5d8d

*Ludus*79 *O constantiae dignitas* ; Super cantilenam quae incipit : Quant voi la glaie meure et le rosier espanir 8a7b8a7b3b7b8a7a7b7b8a7b7b

5)

*A*17rA *Bien doy de loial sentement* 3x8abbaacaCA (manuscrit unique)

Ludus-

6) louenge, chant RS2000a

*A*18vA *Ave rose plaine de grant odeur* 5x10ababbaab

*B*141vB *Ave la rose plaine de grant odeur* 1 : 10ababcbbc ; 2-5 : 10ababbaab

*C*21v *Ave rose plaine de grant odour* 1 : 10aabbbbcc ; 2 : 10aa [Insertion d'une page (30 couplets) de louange en octosyllabes de rimes plates au folio 22r] bbbb, 3 : 10aabbbbaa 4-5 : 10ababbaab

*Ludus*85 *Ave, rosa rubens et tenera* ; Sour Tant ai d amours apris et entendu, 10ababbaab, – 5 coblas unissonans

7) canchon, nouvelle chanson MW545

*A*19vA *Aigniaus qui la Vierge porta* 3 strophes, 8aabbcc

*B*143rA *Aignel qui la vierge porta* 1 : 8aabbcc ; 2-3 8aabb ; coblas singulars

*C*23v *Aignel qui la vierge porta* 1 : 8aabccb ; 2-3 8aabb

*Ludus*88 *Agnus fili virginis* 7aaab6C – 3 coblas unissonans (sauf que le refrain de la dernière strophe est différent)

8) louenge, canchon RS341a, MW564

*A*23vB *En l onneur de l enfant* 6aa4b6cc4b

*B*147vA *A l onneur de l enfant* 6aa4b6cc4b

*C*29r *A l onneur de l enfant* 1. 6aa4b 2-5. 6aa4b6cc4b, 6. 6aa10b

*Ludus*106 *Ad honorem Filii* ; Super Laetabundus, 7aa4b7cc4b

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

9) chanson, dit (structure de la strophe d'Hélinand avec des heptasyllabes, qui n'est pas considérée comme lyrique ni par Spanke, ni par le MW.)

*A*25rA *Homs pour quoy es orguilleux* – 7aabaabbbabba

*B*149rA *Homs pour quoy es orgueilleux* – 7aaba6a7bbbabb6a

C 30v *Homs pourquoy estes orgueilleus* – 8a7a8b8a7abbbabb6a

*Ludus*111, *Homo cur extolleris ?*, 7aa4a7aabb3b7b5b5a7cc3a7a5a7a5c5c5c4a7a

10) chanson (ressemblance avec RS1460 de Simon d'Authie ou de Raoul de Ferrières, *On ne peut pas a deus seigneurs servir*, 10ababcdcdc, mais il n'y a pas de rime identique la 1ère *a* mise à part)

*A*25vA *Eureus est qui bien deult dieu servir* 10ababccddc

*B*149rB *Eureux est cil qui veult dieu servir* 10ababccddc

*C*31r *O que ereus est qui veut dieu servir* 10aabbccddc

*Ludus*113[13] *O quam felix qui servit Domino*, 10ababbbacc

11) cancons

*A*25vB *De avarisce en s ordure* 7abbaabbacc

*B*149vB *Avarice en son ordure* 7abbaabbabcc

C Avarice en son ordure 7abbaabbabcc

*Ludus*115 *Fecis avaritiae*, 7abbaabbaabcc

12) dit, un dit avec cant, chancons

*A*26rA *Li attempre de folie* 7abbaabbaab (Telle forme : RS1150)

*B*150rB *Li attrempe par voulie* 7aabaabbaba

*C*32r *Li attempre par veulie* 7aabaabbaba (Seulement en vers de 8 syllabes, RS929)

*Ludus*117 *Modestos blanditiae* 7a8b7b8a8a7b7b8a7b7a abbaabbaba

13) nouvel chant

A vA *Boïns cüers est qui en sapience* 10ababbaba

*B*150vB *Bons heureux est qui en sapience* 10ababbaab (premiers vers de 9 syllabes)

*C*32v *Bons eureus est qui en sapience* 10ababbaab (premiers vers de 9 syllabes)

*Ludus*119 *Beatus vir qui sapientiae*, 10ababbaab

14) chant, dous chant

*A*26vB *Sience estoit moult prisie* 1 : 7ababcbcb / 2, 3 (rimes identiques) : 7abababab

*B*151rA *Jadis estoit armonie* 1 : 7ababcbcb / 2, 3 (rimes identiques) : 7abababab

*C*33r *Jadis estoit armonie* 1 : 7ababcbcb / 2, 3 (rimes identiques) : 7abababab

[13]Bayart suppose que la chanson latine est probablement écrite sur la mélodie d'une chanson profane vernaculaire, à cause des irrégularités rythmiques, op. cit. p. 286.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

*Ludus*121 *Olim in harmonia*, Notula super illam quae incipit : De juer et de baler nequic mais avoir talent, 7ababc6b7c6b + 7abababab + 7abababab

15)

*A*27rB *Le trache de dieu doit sieuir* 8ababbaabab

B 151vA *La trace doit de dieu fuiir* 8ababbaab

*C*33v *La trace doit de dieu suir* 7a8babbaa ? ?

*Ludus*123 *Qui opus accelerat*, 7aabccb10d7d

16) son, cant, chansons

*A*27v B *Les iustes lois sunt partout estsillie* ababbaab 11a, 9b (quelques vers hétérométriques)

*B*152rA *Les lois sacrees sont du tout assillies* 10ababbaab

*C*34r *Les loys sacrees sont du tout estillies* 10ababbaab (vers hétérométriques)

*Ludus*125 *Leges sacras passas exsilium*, 10ababbaab, 11 coblas singulars

17) chansons

*A*28rA *Amours par don acatee* 7ababbaabcb

*B*152rB *Amour par don achetee* 7aabbbaabab

*C*34v *Amours par don achatee* ababbaabab

*Ludus*127 *Amor emptus pretio* 7abbaabba10c7c

18) cant nouvel, chancons

*A*28rB *Li vrais corps humilies* 7ababbababab[14] cant nouvel

*B*152v B *Qui les cuers humiliez* 7a7b7a7b10a10c7a7b ababacab

*C*35r *Qui les cuers humeliez* 7a7b7a7b10a6b6a4b3a7b chant nouvel abababababab ou : abababab

*Ludus*129 *Felix qui humilium* ; Super pastoralem quae incipit L autrier estoie montes sor mon palefroi amblant ; 7abab5ba7b5a6b10b, 3 coblas singulars ababbabab

19) lay, chanson

*A*28vA *Virginité bien guarder* – 7ababbaab

*B*153rA *He con bon eureux* – 5a6bcbdbdb7b6d abcbdbdbbd

*C*35v *A que bons eureus* – 5a7b5a6b6c6b6c6b6b7c ababcbcbbc

*Ludus*131 *O felix custodia*, 7abababababba

20) un cant melodieus, chancons

*A*29rA *Li coers qui est envieus* – 7ababbaab

*B*153vA *Li homme qui est envieux* – 7abbaabbacc

C Li homs qui est envieus – 7abbaabbacc

[14]Cf. même forme dans Raynaud-Spanke RS371, 829, 1622, 96, 280, 190, 518 1736.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

*Ludus*133 Corrosus affligitur ; 7abbaabba10c7c

21) cant, cansons, chancon

*A*29rB *Noble fu l obligacions* – 8abbaabbaab[15]

B *Com bonne legacion* – 6a8b8b7aa8bb7a6c6c

C36v *O com bonnes legacions* – 7a8bb7aa8bb7a6cc

*Ludus*135 *O quam solemnis legatio* ; Motetum de Sancto Spiritu super illud : Et quant iou remir son cors le gai ; Cujus tenuram tenet Amor – 9a8b5b7bbc8d9e8f

22) chancons

A29vA *Les deuls martirs viertueus* 7ababccbbc (comme MW 1165 ; Gamart le Vilers, RS1671)

B154rA *Des martirs vertueux* 6ababcc8d

C37r *Des martirs vertueus* 6a7b6abcc8d (semblable Frank 376, MW 1199)

*Ludus*137 *O lampas Ecclesiae* ; Responsum de Job, super illud, O lampas eccleciae de sancta Elizabeth, – 1-4. 7abab8c8c7d, 5. 7efef

23) cant, chant, chancons

A30rA *Virge Marie sur toute riens piteuse* – 10ababbaab

B154vA *Ave Marie sur toute plus piteuse* – 10ababbaab (quelques vers hypermétriques)

C37r *Ave Marie sur toutes plus piteuse* – 10ababbaab

*Ludus*141 *Alleluia* ; Alleluia de beata Virgine, super illud : Justum deduxit Dominus, 5a8b5a8b5a

24)

A32rB *Noblece est amours et noble sont se gent* – 11a11b9a10b10a10b9a[16]

*Ludus*154 RR : *Nobilitas ornata moribus, Nullam parem habet in saeculo* ; Cantilena de chorea super illam quae incipit, Qui grieve ma cointise se iou l ai ce me sont amouretes c au cuer ai – AB cCabAB cCabAB cCabAB, 10107710101010

Le témoignage de cette liste est assez éloquent pour que l'on puisse en tirer quelques conclusions. Nous trouvons l'écart maximal par rapport à une formule abstraite dans C, qui s'éloigne déjà de la mise en page traditionnelle des poèmes au 14ème siècle en écrivant deux vers par ligne, sur une seule colonne. C'est la version qui donne des rubriques « chanson » à plusieurs reprises précédant l'insertion. Trois chansons (*O que eureus est qui veut dieu servir* fol.31r, *Bons eureus est qui en sapience* fol.32v, et *La trace doit de dieu suir* fol.33v) ne sont même pas signalées dans ce manuscrit, ni par une majuscule ni par une rubrique, elles sont restées ignorées du scribe. Au niveau de la mise en page, il est vrai que les pièces insérées se distinguent dans ce manuscrit par des vers « orphelins » de la ligne : il arrive qu'il n'y ait qu'un seul vers (sans rime correspondante) dans la ligne, et pas deux. Dans la majorité des cas, C concorde avec B contre A, mais il s'écarte parfois, et certaines chansons ont des formules différentes dans les trois manuscrits.

Les chansons de B et de C se rattachent beaucoup plus fidèlement à la source latine que celles de A, formellement et textuellement. Quand il y a une correspondance avec la formule métrique de la chanson latine, c'est en général dans B et C.

La confrontation des prologues nous permet de formuler d'autres remarques intéressantes. On lit en effet dans l'introduction de A : « Si me suy penés de monstrer Aucuns dis pour l'euvre parer Qui ou principal ne sont

[15]Comme Mölk *1312*, particulièrement MW2367, RS1150, mais en heptasyllabes.
[16] *Noble est amours et noble sont le gent* ou *ses gent* serait probablement l'*incipit* correct, et la strophe serait isométrique, avec des vers de 10 syllabes, coupés 4/6.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

mie. », c'est-à-dire, si j'interprète correctement, que « l'auteur » a introduit dans la traduction du texte latin des poèmes, (*dit* doit alors être lu dans le sens de « poème ») qui n'y étaient pas auparavant, pour « parer » l'œuvre. Je crois que cet aveu renvoie essentiellement aux insertions lyriques. Or ce passage fait défaut dans les deux autres introductions, et il accuse le *compilateur* de A. Aussi, selon A, ce n'est pas l'ouvrage, mais le poète qui l'a conçu qui s'appelle Anticlaudianus, tandis que dans B et C, « l'auteur » est conscient de traduire sous ce nom le titre de l'ouvrage. Le prologue de B et de C se conclut, comme leur épilogue, par une formule de modestie, *topos* d'humilité : « Si prie s'on n'y veult errer Ou livre, que nuls n'en mesdie, Ains le corrige sans envie ». Ce même *topos* est absent de l'introduction de A, où, dans l'épilogue, il revêt une forme différente :

41v *B*

Car ne puet si grant bien descripre

Nuls coers s il ne la savoure

Et biens que diex li a donne

Pour chou prie jou douchement

Qui se jay mis mains proprement

En parfait roumant le latin

Con le corrige dusqueu fin

Car ie nen arai ia envie.

Mais qui miex scet toudis mieix die

En revanche, nous trouvons le passage suivant à la fin de *B*, 166v :

Nul cuer sil ne la savoure

Apres que dieu li a donne

Mais je prie devotement

Que ce Jay mis ...ns[17] proprement

En vray romant tout le latin

Con le corrige de cuer fin

Amen

Le passage équivalent dans *C* se trouve au 52r :

Tele con ne le puet parler – De langue / ne diex regarder

Pour ce ne veul oie plus dire – Quar si grant bien ne puet descrire

Nulz cuers si ne la savoure – Aprez quant diex si adonne

mais Je prie devotement – Que Je say mie mains proprement

En vray roumant tout le latin – Com le corrige de cuer fin

La modification est infime, mais elle concerne le niveau du travail accompli. *A* invite à ce qu'on le corrige de bout en bout s'il n'a pas traduit le latin dans un roman « parfait », parce que lui-même ne voudra jamais effectuer cette tâche, là où *B* et *C* parlent de « vrai roman ». On a donc l'impression que *A* s'affiche comme une version déjà corrigée, mise à un niveau supérieur par rapport à *B* et *C*.

[17]Mot partiellement illisible.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Un autre passage me parait digne d'un commentaire. A un moment du récit, lors de la description de Musique, le narrateur évoque plusieurs instruments, mais seule la version de *A* complète la liste par une énumération des genres lyriques. Dans la transcription je suis le manuscrit *A*, et j'indique entre parenthèses les passages qui font défaut dans *B* et *C* :

fol. 10v, *AB*

Li ghisterne qui ceux rehete

Les chimbales ni falent mie

Li naquaire y sonnent ahie

Les douchaines faitichement

Li frestel gracieusement

[On y voit le psalterion

Et le grant muse a grant bourdon

La sont tout plain chant de monstier

Dont on peut diex glorefier]

La sont de cant toutes mesures

Et de notes toutes figures

[Longhes brieves menres minimes

Et les rifflans semiminimes

Et toutes notes pour *motes*

Pour *rondiaux* et pour *hoques*

Y sont aussi et *estampies*

Caches et *balades* iolis]

Courans et belement tenans

Et aucune foys arestans

[La sont vois son communaument

Soit bas ou hault moijennement]

Il n'y a pas lieu de s'étonner que dans le *Ludus* le passage sur les genres poétiques fasse défaut ème siècle.

Enfin, l'une des chansons recèle encore un détail intéressant. La différence textuelle la plus importante entre les différentes versions se trouve dans la 14ème chanson, à un endroit où l'écart me paraît trahir ou révéler la différence d'approche au texte des trois compilateurs ou rédacteurs (j'emploie ce mot pour éviter celui de « scribe »). Je cite les troisièmes strophes[18] :

A 27r A

Cascuns requiet en vantise

Accide pau songnans

[18]Rastätter n'indique aucunement s'il a aperçu ou pas que le poème est divisé en trois strophes. Il parait absolument insensible au caractère spécial des insertions.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Et sen ceur a mal atise

upocrites dechevans

diex par se douce franquise

a menge tous meffaisans

Et doinst cascun convoitise

destre en bien perseverans

B

Et par vantize veult plaire

Ypocritte decevans

Accide apalit com haire

Car elle est trop non chalant

Et pour ce me doit bien plaire

toute chancon desduisans

Si na cure de plus faire

Chant qui soit desconfortans

C

Et per vantise quiert plaire – ypocritez decevans

Accide a plait comme aire – Car elle est trop non chalans

Pour ce me doit bien desplaire – Toutes chansons deduisans

Si nay cure de plus faire – Quanqui soit reconfortans

Ludus[19] :

Illos cum jactantia

hypocrisis vitium ;

laedit et acedia,

triste boni taedium.

Ex his tympanistria,

viella psalterium,

vocumque concordia

sustinent exsilium.

La référence musicale du modèle, ce qui reflète peut-être, selon Andrew Hughes, l'usage des instruments censés accompagner la pièce[20], est modifiée dans les trois manuscrits ; *A* l'omet entièrement et la remplace par un

[19]Bayart, p. 122.
[20]Andrew Hughes, « The Ludus super Anticlaudianum of Adam de la Bassée », in : *Journal of the American Musicological Society*, 23 (1970), p. 9.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

quatrain qui s'insère sans difficulté dans le contexte du discours pieux. À mon avis, dans *B*, c'est le traducteur, le commentateur lui-même qui prend la parole dans les derniers vers et se substitue aux vertus chantantes, pour annoncer qu'il va composer des chansons plaisantes, las qu'il est des chansons « déconfortantes ». Ce motif est assimilable avec le topos des chansons mariales qu'on trouve déjà chez Gautier de Coinci, et souvent après lui, qui oppose la chanson courtoise et la nouvelle chanson, mariale (voir par exemple la chanson *Amors qui seit bien enchanter*). En revanche, *C* renie toute poésie chantée : toute chanson lui déplaît, et il n'en composera plus, bien qu'elles soient agréables à certains. Il me paraît impossible de désigner une version originale ; chacune des trois offre un sens convenable et conforme aux contextes que dessinent les manuscrits.

Résumons-nous : le texte des insertions dans *B* et *C* est plus proche du latin que dans *A*. Ce dernier reproduit cependant à une occasion un texte négligé par *B* et *C*. *C* modifie plusieurs fois la structure lyrique des insertions, pour donner des rimes plates. *A* gonfle l'ouvrage traduit de pièces indépendantes de l'original, qu'on ne rencontre pas ailleurs, et qui sont donc probablement l'œuvre de l'auteur *A*, tout comme les pièces lyriques qui suivent l'*Anticlaudien* dans le même manuscrit. *C* marque généralement les chansons par des rubriques, bien qu'il néglige par moment de le faire. Les deux autres manuscrits signalent les insertions et le début des strophes par des lettrines ou par des marques de paragraphes. Aucun des manuscrits ne comporte de notation musicale, ni d'indication de timbre de mélodie.

L'antériorité de *B* et *C* est suggérée par leur plus grande fidélité au texte traduit, et par le fait que le prologue propose que l'ouvrage soit corrigé par quiconque en serait capable. Il est pratiquement certain que l'état du texte traduit reflété par *B* (mieux que par *C*, qui est tardif) a été profondément modifié par le compilateur de *A*. Ce dernier ne possédait pas l'ouvrage latin, et ses corrections sont censées embellir la langue et le contenu de l'ouvrage. Il modifie la forme métrique et parfois le contenu des chansons sans connaître l'original latin. Mais il est tout à fait possible qu'il ait aussi voulu composer des chansons destinées à être chantées. Les indices du caractère lyrique des pièces intercalées sont plus manifestes, les indications de genre plus fréquentes, et les formules métriques d'une plus grande originalité, mais plus facile à faire concorder avec le formalisme de la poésie lyrique que dans les deux autres manuscrits. La version *A* intègre des poèmes supplémentaires ; ce manuscrit propose tout un contexte lyrique, qui était explicite dans l'ouvrage latin, mais qui est adouci dans la traduction, plus modeste de ce point de vue dans les trois versions. Il se peut que le compilateur de *A* ait voulu accentuer ce caractère, tout de même présent dans sa source. Il s'intéressait au lyrisme de son matériel, et non pas en priorité à son « vouloir-dire ». Nous ignorons si la chanson de Noblesse – qui se trouve uniquement dans *A*, mais qui a son correspondant dans le *Ludus* – est une création de *A*, qui signale à cet endroit de la traduction un manque à combler par l'insertion d'un poème lyrique, nécessaire dans le contexte, ou bien si à ce moment du texte *A* se présente tout bonnement comme un « meilleur » manuscrit que *B* et *C*, fragmentaires et réducteurs. Les insertions lyriques ne sont pas, en général, attachées par la rime à la narration : nous avons une exception, la première chanson, où *A* intègre un quatrain après la chanson dont le premier couplet rime avec le dernier vers de celle-ci. Ici déjà le quatrain fait défaut dans *B* et *C*, et en plus *C* ne contient même pas ce dernier vers du poème lyrique, auquel il pourrait rimer.

La version de *A* est ultérieure, mais elle a dû être préparée très peu de temps après l'original français, encore au tout début du 14ème siècle, vue sa conception de la création littéraire, conforme à celle de cette époque. L'état de sa langue est plus archaïque que celle des autres manuscrits, mais cela témoigne uniquement de l'antériorité de la transcription, et non des dates respectives de la confection. Ainsi l'argumentation et le stemma proposés par Paul H. Rastätter sont à réviser.

La pièce *Homs pour quoy es orguilleux* pose un problème. Composée d'une strophe dont la distribution de rime est celle de la strophe dite d'Hélinand (mais les vers sont de 7 syllabes, contrairement aux octosyllabes d'Hélinand), selon les critères admis pas Spanke, Mölk, Naetebus, Billy et autres, elle ne pouvait pas être destinée au chant. La strophe d'Hélinand est l'exemple emblématique de « la poésie strophique non lyrique » de la tradition philologique. En fait la pièce est appelée dans *B* et *C dit* par son introduction (« En chantant de bonne maniere Ce dit. lors chante alie chiere »), et *chanson* par *A* (« Se canteray ou nom de li Hautement cheste canchon chi Pour no ioie miex demonstrer Lors print liement a canter »). Dans *C* nous ne trouvons pas de rubrique à cette occasion. La fonction lyrique, et la forme hybride qui était une des structures préférées du « dit », compliquent l'émission d'un quelconque jugement sur cette pièce.

Nous retrouvons le problème de la distinction entre poésie lyrique et non lyrique. Cette distinction concerne en général le caractère chanté ou récité des poèmes. Dominique Billy dans son *Architecture lyrique médiévale* avait défini la chanson par des caractéristiques métriques, qui la distinguent de la poésie récitée.[21] Selon lui, la structure homogonique des pièces garantit qu'elles soient destinées au chant. Par homogonie il entend que dans

[21]Dominique Billy : *Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, 1989, pp. 6-18 et passim.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

chaque strophe les rimes équivalentes sont du même sexe, masculin ou féminin. Cela est vrai pour la plupart des chansons courtoises, avec un faible taux d'exception, et uniquement chez les trouvères. Le dit serait par définition hétérogonique, et cela parce qu'il n'était pas destiné au chant.

Le terme « *dit* » est plus que confus, et il ne peut pas vraiment être interprété comme un genre littéraire. Il y a plusieurs *dits* qui ont la structure de chanson : Monique Léonard parle de cette catégorie assez réduite et à mon avis très contradictoire des *dits*. Dans le contexte de ces poèmes, le mot « dit » signifie le plus souvent « texte poétique », parfois contrasté avec le « son », le côté musical du poème. Ce poème appelé *dit* de la traduction du *Ludus* s'adresse directement à l'homme, à l'être humain, par une exhortation morale. On pourrait supposer que c'est cette fonction semblable à celle de beaucoup d'autres *dits* qui justifie l'appellation, et, dans ce cas précis, encore le choix de cette forme strophique particulière. Il est remarquable que dans le poème *Homs pour quoy es orguilleux* nous ne rencontrions pas de désaccord métrique entre les trois manuscrits de la traduction, et que la forme utilisée soit absolument indépendante de celle de son équivalent latin. Mais j'ai l'impression que ce n'est pas dans un sens spécifique que le terme est utilisé, mais simplement comme le serait les expressions « poème » ou « texte poétique » dans notre jargon, sans aucun trait distinctif.

Un autre poème est encore appelé *dit* par la narration. Il est présenté par Attemprence selon la fiction du texte, et la rubrique de *C* la désigne comme chanson, mais les textes d'introduction, fort différents dans les trois manuscrits, l'appellent *dit*. La forme est différente dans les trois cas, mais dans *B* elle concorde plutôt bien avec le modèle latin. Ici son introduction est la suivante :

B fol. 150rB 8) abbaabbaba

Isnellement compta un dit

Qui fut oys sans contredit

Li Attrempe par voulie

Nous rencontrons le verbe *compter* (dont l'homophonie et l'équivalence avec *conter* ont été signalées par Jacqueline Cerquiglini-Toulet) et un arrière plan moral, couvert par un jeu de mot, le dit étant entendu sans contredit. Mais la composition est un acte justement sur l'aspect structural du poème, c'est sa création. Cela n'exclut pas le caractère chanté, mais simplement met l'accent ailleurs. Dans ces vers *compter* équivaut avec *conter* : la composition et la performance sont simultanées. Le compas que les *Leys d'amors* revendiquent pour une chanson provient de la même racine, et ce dit est composé selon les mêmes règles métriques que les chansons. Nous trouvons un autre contexte où les verbes « conter » et « compter » s'unissent dans un usage équivoque, mais cette fois-ci c'est une référence à la partie versifiée en rimes plates :

B fol. 124vA

Et en dormant ung songe vy

Assez plaisant a racompter

Ainsi com vous l'orrez compter

Or, ce qui résulte de ces examens concernant le caractère lyrique ou pas des insertions de l'Anticlaudien, est qu'elles ne peuvent pas être exclues du cercle des poèmes lyriques. Les *unica* en plusieurs strophes de *A* sont tous des chansons à chanter, à refrain, de structure homogonique. Les autres poèmes comportent en revanche une seule strophe, ce qui rend impossible l'application du critère du système gonique dans ces cas. Aucune relation hyperstrophique n'y est présente. Ce sont des *coblas esparzas* connues de la poésie des troubadours, et leur composition strophique suit les mêmes règles que celle des chansons. Trois poèmes communs aux trois manuscrits comportent plusieurs strophes : ils sont hétérogoniques. Le « salut des anges » *Ave rose plaine de grant odeur*, et les « saluts » *Aignel qui la vierge porta* et *A l'onneur de l'enfant* constituent ces trois poèmes ; par leur hétérogonie ils ressemblent à tous les saluts en langue vernaculaire qui emploient la structure répétitive introduite par *Ave ;* les deux premiers sont en plus hétérostrophiques dans la version *BC*.

Plusieurs pièces insérées pouvaient être à mon avis destinées au chant, même si le traducteur n'avait pas l'ambition qu'elles soient toutes chantées sur les mélodies des modèles latins. Dans quatre chansons (6, 13, 16, 20), au moins dans un des trois manuscrits, nous trouvons une forme identique à celle du *Ludus*, et dans quatre autres (1, 8, 10, 14) des formules très semblables, qui n'excluent pas que la pièce française ait été chantée sur un air identique. Les mélodies que le traducteur avait rencontrées dans le *Ludus* n'avaient pas une dignité ni un

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

intérêt particulier : il s'agissait de reprises, souvent de chansons profanes. Aussi, peut-être n'a-t-il pas composé de nouvelles musiques pour les chansons traduites, les passages introductifs suggèrent qu'il les avait conçues comme pièces à chanter, avec une mélodie. Si Bossuat a raison en affirmant que la chanson *Puisque je suy de amoureuse loi* est une imitation d'une chanson profane courtoise, le traducteur est même allé chercher une mélodie indépendante du contexte musical du Ludus, et la chanson contrefaite pouvait certainement être chantée. Le compilateur de *A* a ensuite modifié une grande partie des chansons, et il est possible qu'il ait créé ou adopté (ou bien ait prévu l'adaptation de) une nouvelle musique pour celles qu'il avait recomposées. L'écart par rapport aux chansons du *Ludus* est plus grand dans *A* aux niveaux de la forme et du contenu que dans *B* et *C*. Le rédacteur de *A* n'a pas connu probablement le texte latin, et certainement pas les rubriques du latin qui indiquaient les chansons courtoises imitées. Il est encore plus évident que les pièces uniques de *A* étaient destinées à être chantées, n'ayant pas de fonction narrative, ni structurale dans la traduction (sauf évidemment la chanson de Noblesse). Celles-ci sont dues probablement au rédacteur de *A*, tandis que le traducteur est très certainement à l'origine de toutes les autres chansons.

Les chansons ne sont pas conservées avec mélodie, mais au niveau théorique il est tout à fait possible qu'elles aient été chantées. Aussi, tous ces poèmes devraient trouver leur place dans les répertoires de la poésie lyrique française médiévale. Originaux, uniques, sans être « recyclés » à la tradition courtoise dont ils sont issus, ils ont toutefois un intérêt considérable. Il résulte du caractère religieux ou au moins moralisant des poèmes de l'*Anticlaudien* que leur prise en compte augmente sensiblement le taux des poèmes pieux dans la poésie des trouvères. En même temps l'examen du long poème contribue fructueusement à l'analyse des insertions lyriques au Moyen Age.

C'est l'intérêt du *Ludus Anticlaudien* pour la philologie médiévale ; mais il peut encore nous inciter à de plus amples réflexions sur l'avenir de la philologie.

Nous avons prouvé que les trois manuscrits offrent chacun une vision différente du *Ludus Anticlaudien*, et surtout de la nature des insertions. Le seul éditeur du texte, Henry Rastätter avait préféré choisir pour la base de son édition le manuscrit *A*, dont nous venons de prouver qu'il est le fruit d'une réécriture de la traduction originale, mieux reflétée par les deux autres manuscrits. Il n'est pas possible de proposer un texte critique compilé des trois, sans endommager et camoufler le caractère spécifique de chaque version. Avec des simplifications, il est possible de réduire le stemma en deux branches, et de proposer une édition de *A* et de *BC*, indépendamment, mais pour les insertions lyriques cette solution n'est pas adaptée non plus. Le soin formel du rédacteur de *A*, la prédilection des rimes plates par le scribe de *C* ne concordent peut-être pas avec l'original imaginaire, dont *B* paraît mieux reflété le caractère, mais ces deux manuscrits sont aussi intéressants pour la bonne compréhension des remaniements médiévaux, et nous laissent mieux saisir l'essence du texte médiéval.

L'identité d'une chanson est fournie par son *incipit*, par sa structure métrique et par sa structure rimique au niveau de la strophe. Les différences parmi les diverses relations hyperstrophiques sont souvent négligées quand il y a deux versions, pour mettre sur le même plan les deux textes différents et pour affirmer leur identité. Mais nous en avons plusieurs exemples dans le petit corpus des insertions du *Ludus Anticlaudien* où les structures, comme les *incipit* sont différents dans les trois versions, mais dans l'économie du texte proposé par le manuscrit donné, ils sont tout à fait réguliers, et reflètent le lien unissant la réalité littéraire à l'époque qui l'a vu naître. La solution pour répertorier et éditer ces chansons serait leur enregistrement par apparition. Un code différent devrait signaler chaque attestation du texte, et le réseau des trois codes devrait identifier le poème. C'est, à mon sens, la seule solution recommandable pour la totalité de l'œuvre lyrique du Moyen Age. Là où les *incipit* ou les structures sont identiques sur plusieurs versions, nous pourrions déjà, par la comparaison des données cachées et par les codes formuler des observations sur un poème, et le concevoir dans sa diversité essentielle.

Une tâche future de la philologie serait la mise en place d'un système d'enregistrement des données descriptives des poèmes, apte à saisir la diversité dans l'unité de la poésie médiévale.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

5. fejezet - András Tóth – L'application de la théorie de transtextualité de Genette à l'analyse de contenu des bases littéraires multimédiatiques

De nos jours, l'informatique porte un soutien actif à un nombre croissant de domaines de la littérature. Derrière les logiciels et applications multimédia utilisés par les chercheurs et par le grand public à des fins divers se trouve dans la plupart des cas un arsenal d'œuvres littéraires numérisées, bien souvent accompagnées d'une série de documents complémentaires.

Quelle que soit leur finalité, ces bases multimédia de documents littéraires donnent lieu à des cohabitations inimaginables auparavant grâce à un grand avantage de l'informatique : la possibilité de coexistence et d'interaction des divers médias sur le même support. D'un côté, on a le corpus de l'œuvre ; de l'autre, une multitude de documents qui se proposent pour une éventuelle association, très hétérogènes au niveau de l'auteur, du contenu et du médium. La plupart de ces documents n'ont pas été créés au moment de la rencontre, et pendant leur existence préalable, relégués au second degré, d'une notoriété inférieure, souvent difficile d'accès, leur relation à l'œuvre demeurait erratique ou même n'était pas assurée du tout. Le fait d'être élevé au même support que le corpus d'origine, d'être tout aussi accessible dans la même interface leur confère par contre une valeur accentuée. Ou bien devrions-nous plutôt parler d'une dégradation du statut autoritaire du corpus de l'œuvre, comme le suggère George Landow[1] ?

« Because hypertext systems permit a reader both to annotate an individual text and to link it to other, perhaps contradictory texts, it destroys one of the most basic characteristics of printed text – its separation and univocality. Whenever one places a text within a network of other texts, one forces it to exist as a part of a complex dialogue. Hypertext linking, which tends to change the roles of author and reader, also changes the limits of the individual text. »

Parce que les systèmes hypertextes permettent au lecteur aussi bien d'annoter un texte individuel que de le lier à un autre texte peut-être contradictoire, ils détruisent une des caractéristiques les plus fondamentales du texte imprimé – sa séparation et univocité. Chaque fois que l'on met un texte dans un réseau d'autres textes, on le force à exister en tant que participant d'un dialogue complexe. Les liens hypertextes, qui ont tendances à changer le rôle de l'auteur et du lecteur, changent aussi les limites du texte individuel.[2]

Dans les cas des bases dont on parlera ici, il faut bien entendu atténuer cette affirmation, puisqu'il s'agit plutôt de documents dont le contenu porte appui à la compréhension de l'œuvre au lieu d'y être contradictoire, ce qui diminue l'effet de corruption d'autorité (sans pour autant le faire disparaître complètement, car un dialogue a lieu de toute façon là où il n'y avait rien auparavant).

Quoi qu'il en soit, les environnements où l'œuvre et ses « dérivés » doivent cohabiter se multiplient aujourd'hui, non seulement sous forme de publications isolées en CD-ROM, mais aussi dans le système ouvert de l'Internet. Nous allons d'abord parcourir à titre d'exemple trois domaines d'application de ces bases littéraires, avant d'esquisser une analyse possible des relations entre leurs documents constitutifs.

1. La critique génétique

La critique génétique.

[1] *Landow* (George P.) : *Hypertext – The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 63
[2] Traduction d'András Tóth.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Cette branche des sciences de la littérature s'est fixée comme objectif l'étude de la genèse et de la transformation des œuvres, en espérant arriver à dévoiler des faits intéressants sur le processus de l'écriture littéraire. Le pouvoir de juxtaposition et de gestion des interconnexions des différentes versions de l'œuvre – que ce soit au niveau des documents ou des corrections individuelles – dans un système hypermédia n'a pas manqué de susciter l'intérêt des critiques génétiques. On en est même à un logiciel développé spécialement à leur attention au CNRS, appelé *Thot* [3], permettant de représenter par des graphes la chronologie et la typologie des liens entre les différentes variantes d'une façon très minutieuse dans les transcriptions des manuscrits. Ces derniers passent d'ailleurs aussi du niveau de la simple illustration à une participation active grâce à la possibilité de segmentation de l'image et du ralliement des segments à leur transcription. Accessoirement, les documents sources utilisés par l'auteur et les annotations ultérieures des lecteurs peuvent venir se joindre à la base pour compléter le parcours des variantes.

Une méthode inventée par Iván Horváth de l'Université de Budapest, la lecture stochastique d'éditions critiques exploite encore plus les potentiels de l'informatique. Dans les nombreux cas où la critique est incapable de décider de la version pertinente d'un segment de texte (que ce soit lettre, mot, phrase, paragraphe etc.), le logiciel offre une version différente de chaque consultation, d'une façon arbitraire. Là où il est possible d'établir une hiérarchie de probabilité parmi les versions, l'ordinateur peut la respecter à l'aide de la statistique et faire basculer le hasard vers les plus probables.[4]

2. Le multimédia grand public

Le multimédia grand public.

Ici, le but de l'intervention des documents extérieurs est d'une part d'allécher le public en proposant un accès facile (commentaire avec images et son) à l'univers de l'auteur en question, d'autre part d'offrir aux étudiants un dossier sur divers aspects de l'œuvre (éventuellement amélioré par des fonctions de recherche et d'annotation plus avancées). Le choix du mot *multimédia* au lieu d'*hypermédia* dans le titre de la section n'est pas arbitraire. Beaucoup de produits censés présenter l'œuvre ou une partie de l'œuvre d'un écrivain se limitent à la cohabitation de documents de différents médias et ne font pas suffisamment attention au caractère interactif de leur publication, qui est parfois réduit au minimum (c'est le cas par exemple des CD-ROM peintre – poète – compositeur comme *Monet – Verlaine – Debussy* [5]). Même des réalisations assez élaborées de ce point de vue se voient obligées de mettre l'accent sur le côté visuel de l'interface,[6] d'une sophistication rendue désormais obligatoire par les exigences d'un marché petit mais en plein développement, donc extrêmement compétitif.

La valeur du côté graphique et sonore de l'interface se trouve augmentée et sa présence motivée si par son symbolisme il entretient une relation métaphorique avec l'œuvre. Citons à cet égard la réalisation tout à fait exemplaire d'Antoine Denize sur la littérature combinatoire[7], où la relation entre documents et interface est à ce point complexe et multiple que la distinction entre les deux en vient à s'effacer.

3. Vers une annotation collective

Vers une annotation collective.

Il existe une catégorie de documents extérieurs qui se démarque clairement des autres par une caractéristique fondamentale : son auteur, qui n'est autre que le lecteur même. Attention : le terme « lecteur » peut cacher n'importe qui ; au demeurant, cela peut être l'écrivain qui a créé le corpus qui l'annote. Ce qui importe, les conditions dans lesquelles elle se réalise : pendant la procédure de lecture, lié à une partie spécifique du texte, sur la marge, un bout de papier, ou dans un fichier séparé s'il s'agit d'une base multimédia. Le but de l'opération n'est pas définissable d'une manière précise, car elle peut prendre toutes sortes de rôles : celui d'une

[3] *André* (Jacques) / *Richy* (Hélène), *Hypertextes et documents structurés – Etude de cas en critique génétique,* dans H2PTM'97, Actes de la quatrième conférence Hypertextes et Hypermédias, Paris, Hermès, 1997

[4] Pour une illustration de cette méthode, voir sur Internet http ://magyar-irodalom.elte.hu/

[5] *Monet – Verlaine – Debussy*, Arborescence et New Line New Media, 1996.

[6] Comme le CD-ROM *Chateaubriand* de la société Acamédia, qui comprend un commentaire général hiérarchisé thématiquement à trois niveaux, des notices individuelles sur les détails et sur les caractéristiques de l'œuvre, ainsi que les résumés des textes, tous richement interliés, avec en plus la possibilité de créer de nouveaux parcours par le groupement thématique des signets posés par l'utilisateur. En revanche, il est introduit par un générique animé onéreux et propose des séquences vidéo tout à fait classiques en guise de présentation du CD-ROM et de la vie de Chateaubriand.

[7] *Denize* (Antoine), *Machines à écrire*, Gallimard 1998.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

remarque personnelle, de la mention d'un autre document (extérieur ou non au corpus), d'une analyse critique, voire d'une correction de l'original.

L'informatique a apporté deux innovations à la procédure. D'une part, elle peut utiliser une autre forme que du texte : avec le lien qui dans la syntaxe de la base signifie une annotation, il est tout aussi possible d'attacher un fichier image qu'un fichier texte. Dans l'univers des livres, cela peut se faire dans une édition critique, mais pour un simple lecteur il serait assez incommode d'encombrer les pages du livre avec des images découpées ailleurs. D'autre part, les ordinateurs branchés en réseau rendent possible un travail collectif de plusieurs personnes sur une même base de données. Ceci change considérablement les conditions de l'annotation. Bien qu'il soit dans le droit de chacun d'annoter une œuvre lue, jusqu'à une date récente, l'effet de ce travail dépendait de la personne qui le faisait. Si c'était l'auteur même du livre, la réédition suivante pouvait en être modifiée ; si c'était un critique littéraire acclamé, son annotation paraissait dans l'édition critique ; et si c'était un étudiant, il ne se passait rien.

Dans un système comme Intermedia développé par Georges Landow au début des années 90, cette distinction perd son sens : les étudiants sont invités à lier leurs commentaires et essais à l'auteur étudié, de sorte que le fruit d'un semestre de travail est la création ou l'enrichissement d'un hypertexte autour de l'œuvre [8] [Landow 1993]. S'il est possible de faire des commentaires non seulement sur l'œuvre même, mais aussi sur les annotations déjà existantes, on imagine la complexité du réseau de liens qui se forme, réseau qui s'éloigne de plus en plus de l'œuvre originelle à travers les couches successives des notes annotées.

C'est un processus bien réel dans les groupes de discussion de l'Internet, qui, ne l'oublions pas, ajoutent aux avantages du travail collectif l'effacement des contraintes géographiques. Il est vrai par contre que l'œuvre sous format numérisé est absente (des auteurs comme James Joyce et George Orwell ont leur groupe dans la catégorie *alt.books*, mais leurs œuvres ne sont pas disponibles n'étant pas encore dans le domaine public), à quelques exceptions près : par exemple, le très propice groupe *humanities.lit.authors.shakespeare* a accès aux œuvres complètes de Shakespeare à l'adresse http ://www.ipl.org/reading/shakespeare/shakespeare.html et donc peut en profiter pour créer des liens hypertextes vers ces pages à partir des messages-annotations de la liste. N'ayant pas examiné ces messages de près, je ne peux pas savoir si cela est une pratique répandue dans le groupe, en tout cas, elle pourrait l'être. Cela serait un des premiers exemples des bases de documents littéraires du futur : où les documents constituants ne se trouvent plus sur le même ordinateur, mais dispersés dans le monde et relayés par un réseau de références véhiculé sur Internet. La localité commune des documents ne sera plus un critère pour l'existence d'une base, dont les frontières tendront à se dissoudre dans le réseau de références.

Esquisse d'une classification des relations interdocumentales

Ce n'est pas la syntaxe de l'organisation des procédés de l'application multimédia gérant notre base de documents littéraires, autrement l'*ergonomie* que nous examinerons sous ce point (comme méthode de navigation d'un document à l'autre, étalement des thèmes sur l'écran principal etc.). Nous nous intéresserons plutôt à la catégorisation des documents selon le statut de leur *contenu* par rapport aux autres, donc aux liens *transtextuels* qu'ils tissent à l'intérieur de notre base.

Ce mot signale déjà que par la suite nous adopterons la terminologie développée par Gérard Genette pour caractériser les relations possibles entre deux documents ayant quelque chose en commun. Sa théorie de transtextualité, publiée en 1982[9], est le fruit de ses réflexions aux années soixante-dix, menées sous l'influence des mouvances littéraires de l'époque qui valorisaient la notion de texte par rapport à l'œuvre, comme il l'admet lui-même dans ses ouvrages plus récents tel que *L'œuvre de l'art* [10]. Il n'en reste pas moins que cela demeure sa théorie principale sur les rapports existants entre des œuvres distinctes.

Toutefois, j'ai trouvé nécessaire de porter quelques modifications au système imaginé par Genette, d'une part pour éviter des confusions avec l'usage contemporain d'un de ses termes charnières, d'autre part pour adapter ses notions aux exigences des bases littéraires multimédiatiques, qui contiennent aussi autre chose que du texte. Au demeurant, la classification que je propose plus bas ne fait que s'inspirer librement de la théorie originelle de transtextualité.

[8] Landow ibid. chapitre *Reconfiguring Literary Education* p. 120-161
[9] *Genette* (Gérard), *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1982
[10] *Genette* (Gérard), *L'oeuvre de l'art – Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, Colletion Poétique, 1994, p 234.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Voici donc un tableau explicatif des transformations que j'ai fait subir au système de Genette[11].

Les catégories et définitions de Genette	Nouvelles catégories et définitions
Intertexte« présence effective d'un texte dans un autre », autrement dit citation.	IntertexteReste le même.
Métatexte« la relation, on dit plus couramment de 'commentaire', qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer »	MétatexteReste le même.
Paratexte« signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire » Exemples : notes, préfaces et postfaces, mise en page, illustrations etc.	-Disparaît : cette catégorie décrit des critères formelles et non le contenu du texte. P.ex. Une préface est une forme de texte qui peut être entre autres en relation de métatextualité avec le texte auquel il appartient (si elle n'en fait pas partie).
Hypertexte« tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (...) ou par (...) imitation. » *Hypotexte* : le texte d'origine.	Altertexte« Hypertexte » désigne aujourd'hui autre chose[a], d'où le changement de terme. Aussi, définition plus large : toutes modifications portées à un « hypotexte » (pas seulement la réécriture).
-	AltermédiaTout média adapté dans un autre (p.ex. texte en cinéma, musique décrite en texte). À cause du changement de moyen d'expression, le contenu véhiculé change aussi.
Architexterelation implicite entre deux textes découlant de « ...l'ensemble des catégories générales ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires- dont relève chaque texte singulier. »	Architexte / ArchimédiaDéfinition plus large, comprenant aussi les mouvements artistiques et toute autre affinité dans le contenu. Cette affinité peut exister aussi entre documents appartenants à des médias différents (impressionnisme dans la peinture, la musique etc).
-	*Contexte / Conmédia* – Information multimédiatique sur les circonstances de la création et de l'existence de l'oeuvre, sur la réalité qui y est représentée et sur son auteur.

[a]Aujourd'hui ce mot est réservé à son sens informatique, comme son inventeur Ted Nelson l'entendait (un texte avec des liens vers d'autres, voir *Nelson* (Ted) : *Literary Machines*, Sausalito, Californie, Mindful Press, 1981).

On pourrait se demander pourquoi, à l'analogie d'altermédia, archimédia et conmédia, il n'existe pas de catégorie intermédia et métamédia. Dans le cas du métatexte, la réponse est simple : la notion de « mention ou commentaire » qui le définie est spécifique à la langue, donc ne peut être que textuel. La notion d'intertexte est plus problématique : que faire d'une œuvre de littérature moderne, dont l'auteur choisit d'intercaler dans son texte des illustrations autres que ses propres dessins, par exemple une reproduction de la Joconde ? Il s'agirait pourtant bien d'une « citation » du tableau de Léonard ! En fait, ce cas – par ailleurs assez marginal pour l'instant – entre très bien dans la définition de l'intertexte, si on l'élargit aux autres médias que le texte. La citation visuelle entraîne certes une modification du statut de l'œuvre citée, mais ne va pas jusqu'à modifier son média, qui reste toujours l'image. Pour être tout à fait correcte, il faudrait remplacer le suffixe « -texte » dans notre système par quelque chose de neutre par rapport au média, pour signaler que ces catégories-là s'utilisent pour tous les médias, pourvue qu'il n'y ait pas de passage de l'un à l'autre. Seulement voilà : la solution qui s'impose, le suffixe « -média » est réservé dans notre classification aux relations entre œuvres impliquant un changement de média. Aussi, les phénomènes qui nécessiteraient cette nouvelle terminologie sont encore trop marginaux pour qu'on apporte cette modification radicale au système de Genette, qui en serait tout défiguré. Après tout, on l'applique à des bases informatiques dont le sujet principal, l'œuvre littéraire demeure majoritairement textuelle.

Cette nouvelle taxonomie nous permet de prendre en revue et classifier les documents qui, selon nos connaissances actuelles, peuvent figurer dans une base littéraire multimédiatique. Dans un deuxième tableau présenté ci-joint, je procède à cette classification, et j'introduis deux autres critères de rangement : le moment de

[11] *Genette* (Gérard), *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1982, pp 7-14.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

création des documents par rapport à la naissance de l'œuvre (avant, après, ou indéterminé), ainsi que l'identité de leurs créateurs. Mais auparavant, il nous faut clarifier deux notions de base qui constituent les fondements de ce tableau : *document* et *oeuvre*.

Œuvre : puisqu'elle est aujourd'hui plus insaisissable que jamais, nous accepterons comme hypothèse de travail la définition suivante : documents qui motivent l'existence de la base littéraire en question et déterminent le choix des autres documents dans la base. Ces documents peuvent être multiples dans le sens où ils peuvent exister en plusieurs versions différentes les unes des autres. La structure de la base sera centrée sur la présentation et le commentaire de l'œuvre.

Document : nous considérerons comme tels non seulement les textes, mais tout type de donnée numérisée (que ce soit visuel ou sonore, à fonction esthétique ou autre), à partir du moment où elle aura un rapport de sens quelconque avec l'œuvre. À titre d'exemple, seront donc exclus les éléments fonctionnels de l'écran d'interface de la base ayant une apparence neutre, mais inclus ceux dont la parure est empruntée à l'œuvre, comme seraient les boutons en forme de madeleines à l'écran d'un CD-ROM dédié à Proust.

Venons-en à présent à la structure de notre tableau. Horizontalement, on peut lire la classification « néo-genettienne » répartie en catégories chronologiques. Car bien sûr, il peut exister des documents antérieurs qui sont cités, mentionnés ou transformés dans l'œuvre, qui dès lors devient une *cible*. Il y a aussi des documents ultérieurs qui citent, mentionnent ou transforment l'œuvre, qui est alors leur *source*. Enfin, une troisième catégorie de documents se contente d'être dans une relation plus indirecte avec l'œuvre, donc moins définissable chronologiquement, que nous appellerons l'*environnement* de l'œuvre.

Moins visible, une division dans la liste verticale (probablement non-exhaustive) des documents possibles dans la base tente d'établir une classification parmi les créateurs des documents. On peut compter parmi eux en premier lieu l'*auteur* (ou éventuellement les auteurs) *de l'oeuvre*, mais aussi les *auteurs des documents annexes*, que ce soit commentaires, biographies, photos de l'auteur etc. La troisième catégorie d'auteur se trouve dans les bases où l'annotation par le *lecteur* (visible pour les autres utilisateurs) est pratiquée. Enfin, il faut aussi mentionner les *auteurs de la base littéraire*, qui peuvent eux aussi ajouter leur touche sous forme de graphisme décorateur et de musique accompagnatrice liés à l'œuvre. Il faut préciser cependant que ces catégories ont parfois tendances à se confondre. Rien n'empêche l'auteur d'une œuvre littéraire de la commenter et éventuellement même de la réécrire (voir Michel Tournier, par exemple). Aussi, dans le monde changeant des sciences humaines assistées par ordinateur, les littéraires, auteurs des commentaires sur l'œuvre, sont de plus en plus capable de créer et de gérer leurs propres bases de textes. Troisièmement, dans l'environnement égalitaire d'Internet, la ligne de démarcation entre scientifiques et simples lecteurs a tendance à s'effacer, si les deux ont accès aux fonctionnalités d'annotation.

Je propose ma classification sous forme de tableau. Les catégories marquées d'un numéro font l'objet de remarques ultérieures.

Documents dans la base	L'oeuvre comme cible	L'oeuvre comme source	Environnement de l'oeuvre							
En italique : les docu. créés par l'auteur de l'oeuvre – En gras : « par le lecteur moyen – En italique et gras :	Intertexte dans l'œuvre	Métatexte dans l'œuvre	Altertexte dans l'œuvre	Altermédia dans l'œuvre	Intertextedel'œuvre	Métatexte sur l'œuvre	Altertexte de l'œuvre	Altermédia de l'œuvre	Architexte / Archimédia	Contexte / Conmédia

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

« par les auteurs de la base										
dessins ou photos faisant partie de l'œuvre 1				x				x		
entretiens, essais et correspondance de l'auteur					x	x				x
manuscrit et notes d'auteur pour l'œuvre 2			x	x						
versions antérieures et ultérieures de l'œuvre 2			x				x			
transcription de manuscrit (pas par l'auteur) 2							x	x		
récritures et œuvres littéraires inspirées							x			
adaptations (illustrations, cinéma, théâtre etc.) 3								x		
l'œuvre lue par l'auteur ou un								x		

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

acteur 4										
documents source pour la création de l'œuvre 5	x	x	x	x					x	
documents sur la réalité présentée dans l'œuvre 6										x
documents ayant une affinité avec l'œuvre									x	
photos de l'auteur et de son environnement										x
témoignages de contemporains					x	x				x
données biographiques					x	x				x
chronologies historiques de l'époque de l'auteur										x
bibliographie de l'auteur						x				x
essais et notes sur l'œuvre					x	x				x
annotations des lecteurs					x	x				x
interface graphique 7		x		x				x	x	x
musique		x		x				x	x	x

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

et bruitage accompagnateurs 7										

1. *Dessins ou photos faisant partie de l'oeuvre :* à condition qu'ils soient réalisés par l'auteur de l'œuvre. Autrement, ils sont considérés comme des adaptations (point 3) ou éventuellement comme des documents sur la réalité présentée dans l'œuvre (point 6). Quand c'est l'auteur qui dessine ou photographie (comme pour *Songs of Innocence* de William Blake ou pour un bon nombre de livres pour enfants), on ne peut pas toujours savoir quel était l'ordre de création : est-ce que c'est le texte qui a inspiré l'image ou l'inverse ? Voilà pourquoi une image créée par l'auteur peut être aussi un altermedia transformé en œuvre littéraire.

2. *Manuscrit et notes d'auteur, versions antérieures et ultérieures, transcription de manuscrit :* dans ces cas-là, il n'est pas approprié de parler de la relation des documents à l'œuvre, car comme on le sait, à regarder les choses de près, on ne peut plus déterminer en quoi l'œuvre consiste parmi toutes ses variantes existantes. Mais s'il n'y a pas d'œuvre centrale, on peut toujours considérer les relations de chacun de ces documents disponibles aux autres : le manuscrit par rapport à une version imprimée, la première version imprimée par rapport à une plus récente, la transcription du manuscrit par rapport aux notes préparatoires de l'auteur etc. Chaque fois, on constate des différences dans le texte et dans la mise en page, un degré de réécriture, il s'agit donc d'une relation altertextuelle. Mais en passant de l'écriture manuelle de l'auteur à la page imprimée, nous assistons aussi à un changement de support, que j'aurai l'audace de qualifier de passage d'un média à l'autre. En effet, on perd de vue la trace de la main de l'auteur, porteuse d'information visuelle : on assiste donc à une transformation altermédiatique. Qui plus est, en terme informatique, le changement de support est bien réel aussi : le codage du texte et de la photo du manuscrit est totalement différent.

3. *Adaptations (illustrations, cinéma, théâtre etc.) :* les dessins qui ne sont pas de l'auteur mais de quelqu'un d'autre sont bien les adaptations en image de certaines parties de l'œuvre, donc nécessairement altermédiatique. Evidemment, l'auteur de l'œuvre originale peut aussi en faire une adaptation en film lui-même, notre tableau n'est donc pas tout à fait précis sur ce point concernant les créateurs potentiels de ce type de document.

4. *L'œuvre lue par l'auteur ou un acteur* : tout comme le passage du manuscrit à l'imprimé, nous considérons comme altermédiatique la transformation du texte subie à la lecture à haute voix. Les potentialités de la langue parlée (ton, dialecte, intonation etc.) s'ajoutent, alors que d'autres se perdent (mise en page, effets de typographie etc.).

5. *Documents sources pour la création de l'oeuvre :* peuvent être inter- ou métatextuels s'ils ne sont que cités ou mentionnés, altertextuels ou altermédiatiques si une transformation quelconque a été opérée sur eux, et architextuels / médiatiques s'ils n'ont qu'une affinité implicite avec l'œuvre. Cette catégorie très large comprend tout document – qu'il soit à fonction esthétique ou non – qui ait pu nourrir l'auteur dans l'écriture de l'œuvre. Des extraits des textes de Tite Live subissent une transformation altertextuelle dans un roman historique se déroulant au temps des Romains. *Robinson Crusoé,* quoique déjà roman en soi, est aussi un document source pour *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier. Ces documents peuvent même provenir de l'auteur lui-même, car il arrive parfois qu'un réalisateur adapte ses films en romans et devient ainsi écrivain. Dans ce cas, le film d'origine est un document source altermédiatique, puisqu'il y a adaptation en sens inverse.

6. *Documents sur la réalité présentée dans l'œuvre :* autres que ceux utilisés par l'auteur de l'œuvre, qui appartiennent à la catégorie précédente. Exemple : cartes et images des lieux d'action (mais pas les illustrations de l'œuvre même), présentation du milieu social des protagonistes etc.

7. *Musique et bruitage accompagnateurs, interface graphique :* Eléments des applications multimédia destinés à rendre l'utilisation de la base plus conviviale, choisis soit parce qu'ils s'accordent bien avec l'ambiance de l'œuvre (choix archimédiatique), soit parce qu'ils ont quelque chose à voir avec les circonstances de la création (choix conmédiatique), soit parce qu'ils représentent un document visuel ou musical mentionné ou décrit dans l'œuvre (choix métatextuel ou altermédiatique respectivement), soit enfin parce qu'ils servent d'illustration à un élément de l'œuvre même (choix altermédiatique, mais dans l'autre sens).

4. Conclusion

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Conclusion.

On pourrait reprocher à cette classification de se borner à utiliser uniquement une version retravaillée de la théorie de transtextualité de Genette. Qu'est-ce qui prouve que cette méthode décrit le fonctionnement d'une base littéraire multimédiatique de la façon la plus adéquate et utile qui soit ? En effet, il faut admettre que certaines relations exprimées dans le tableau pourraient être réinterprétées selon les théories de Genette élaborées ultérieurement.

Un de ces ouvrages récents[12] est consacré non plus à la relation entre des œuvres distinctes d'auteurs différents, mais aux modes d'existence et à notre connaissance de la même œuvre. Des classes de documents telles que les manuscrits, les versions divergentes, les reproductions, les réécritures, les lectures à haute voix sont analysées dans cette classification. À mon sens, les deux théories ne s'excluent pas l'une l'autre, leur application dépend de notre approche de la question. La transtextualité explore les relations entre textes indépendants, et si on veut, les versions d'une œuvre littéraire peuvent être considérées en tant que telles, si on se concentre sur leurs différences. Si au contraire, c'est la multiplicité réelle ou virtuelle de la même œuvre littéraire qui nous intéresse, la théorie d'immanence et de transcendance est plus pertinente.

Des travaux futurs sur les bases littéraires pourraient effectivement puiser dans les autres théories de Genette. Jusqu'ici nous avons examiné les relations de l'œuvre et des documents constituants la base comme celles d'unités non divisées. Or, la fragmentation des documents lors de la consultation est bien réelle : souvent, seule une partie du document attaché à l'œuvre est affichée, celle qui intéresse l'utilisateur dans le contexte actuel. À l'extrême, la fragmentation peut même passer imperceptible, comme dans le cas de la lecture stochastique d'Iván Horváth, où à chaque accès, des bribes de mots, des lettres proviennent de différentes versions de l'œuvre.

Nous devons donc considérer la classification établie plus haut comme opérant seulement au niveau théorique, tout au plus applicable au moment du rassemblement des documents de la base. En pratique, les modes d'existences des documents, les relations interdocumentales naissantes d'une façon dynamique à chaque nouvelle consultation de la base littéraire sont encore à analyser. Dans cette étude plus pragmatique, plus proche de l'expérience réelle de l'utilisateur, certains aspects de la théorie de Genette sur l'immanence et la transcendance des œuvres d'art peuvent être utiles, mais ne constituent probablement pas les seuls outils de travail.

[12] *Genette* (Gérard), *L'oeuvre de l'art – Immanence et transcendance,* – Paris, Seuil, Collection Poétique, 1994

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

6. fejezet - Martin-Dietrich Gleßgen – L’écrit documentaire français dans la Lorraine médiévale : quelques réflexions méthodologiques

L’écrit documentaire français dans la Lorraine médiévale : quelques réflexions méthodologiques.

1. 1. Ecrit documentaire et écrit littéraire

1. Ecrit documentaire et écrit littéraire.

L’écrit documentaire du bas Moyen Age englobe tout genre de textes produits par les différentes administrations ecclésiastiques et profanes ainsi que tous les documents de nature commerciale et juridique rédigés par des marchands, des scribes publics ou des notaires. Cet écrit est inséparable de l’organisation sociale et économique de l’époque : il intervient pour garantir la propriété de biens fonciers voire meubles et pour asseoir ou exercer le pouvoir politique. Son aire d’action est autant local que suprarégional.

Ces textes ne sont pas dénués d’intérêt esthétique, notamment dans le cas de chartes. Leur langage a un caractère formel, élaboré et non naturel. L’acte écrit possède enfin un certain pouvoir magique qui pour les illettrés, émane du simple fait de l’écriture ou de la lecture à haute voix.

L’écrit documentaire intervient donc dans la structuration et dans l’imaginaire d’une société hiérarchisée et participe pleinement à la culture de l’écrit médiéval, au même titre que les textes littéraires ou la prose technique et scientifique. Les scribes sont formés aux mêmes écoles, les textes commandés et utilisés par les mêmes groupes sociaux : la haute noblesse, les dignitaires ecclésiastiques et les membres du patriciat urbain.

Si l’histoire linguistique du monde européen et occidental est dominée depuis un millénaire par le processus de formation de langues écrites et de langues standard, celui-ci intègre tout naturellement les différents genres textuels, y compris ceux de l’écrit documentaire. Il est clair qu’il existe des différences notables entre ces genres, ne serait-ce que par leur nombre : les textes littéraires, techniques et scientifiques ont malgré tout une individualité marquée et restent, même si l’on tient compte de leurs multiples copies, relativement peu nombreux en comparaison avec les sources sérielles que sont les textes documentaires.

Je souhaiterais mettre en relief dans la suite de cet exposé quelques caractéristiques qui ressortent de l’étude des textes documentaires et qui ont des conséquences sur leur interprétation philologique : leur importance numérique d’abord et sa croissance dans le temps ; les principes d’édition ensuite, qui découlent de leur caractère d’originaux – contrairement à la plupart des textes littéraires – ; enfin, les questions épineuses de la genèse et de la diffusion qui ne se posent pas dans des termes radicalement différents de ceux que l’on connaît pour les textes littéraires.

2. 2. L’écrit documentaire dans la Lorraine médiévale : étude quantitative

2. L’écrit documentaire dans la Lorraine médiévale : étude quantitative.

Les sources documentaires constituent aujourd’hui un des domaines les moins explorés dans l’historiographie des langues romanes. Pour des raisons de méthode et d’exemplarité, j’ai choisi d’étudier l’écrit documentaire régional dans son contexte historique particulier de genèse et de réception. En principe, toute région de la Romania se prête à une telle étude, les Pouilles ou l’Ombrie en Italie tout autant que l’Andalousie, l’Aragon, le pays de Valence ou la Galice dans la Péninsule Ibérique. Si j’ai retenu dans un premier temps la Lorraine, c’était

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

tout simplement pour des raisons de proximité géographique. Mais l'essentiel de nos observations pourrait être étendu à la plupart des autres régions de la Romania médiévale[1].

Etant donné le peu d'études grapho-phonétiques ou lexicologiques consacrées à la Lorraine romane, il est indispensable de préciser l'état des sources écrites en langue française et conservées dans les dépôts d'archives. D'emblée, il convient de distinguer d'après la densité des sources, deux époques : la première avant 1300, débuts de l'écrit documentaire en français, caractérisée par une faible quantité de textes ; la seconde entre 1300 et 1500, illustrée par un nombre considérable de témoignages écrits.

Ce n'est que vers 1204/5 qu'apparaissent les premiers documents en langue française, avec un bon siècle de retard sur le domaine d'oc qui connaît à la même époque déjà plusieurs centaines de chartes en langue vulgaire. Tout au long du 13ème siècle, le recours au français dans les documents écrits s'intensifie. Le passage du latin au français et la montée en puissance des textes vulgaires connaissent des décalages chronologiques d'une région à l'autre, mais le phénomène connaît partout la même ascension, achevée au 16ème siècle par l'exclusion définitive du latin.

En Lorraine, le premier texte français apparaît en 1215 – la paix de Metz. Jusqu'en 1250, nous conservons environ 320 documents[2]. Si l'on considère que l'étude d'une page de texte – ou d'une charte – coûte en moyenne au linguiste spécialisé une journée de travail, nous atteignons déjà avec de tels chiffres les limites de ce que l'on peut raisonnablement éditer et étudier en détail, même dans le cadre d'une équipe de recherche. Jacques Monfrin l'avait bien pressenti quand il projetait d'éditer dans la série des *Plus anciens documents linguistiques de la France* tous les documents antérieurs à 1270 : soit pour la Lorraine, un ensemble de 1.000 à 1.300 documents et pour tout le territoire d'oïl, quelque 10.000 ou 15.000 documents.

Il est indispensable de s'assurer par l'édition des plus anciens documents, une base de départ qui pourra servir de référence et guider nos choix pour les époques postérieures, caractérisées par des sources écrites abondantes. Les 14ème et 15ème siècles nous ont transmis de si nombreux documents que jusqu'ici la recherche n'a pas évalué leur ampleur exacte. Pour cette étude, j'ai retenu un lieu d'archives défini, les Archives départementales de Meurthe-et-Moselle, à Nancy, qui conservent les archives des ducs de Lorraine depuis le Moyen Age jusqu'au 18ème siècle. Celles-ci ont fait l'objet de soins constants et d'une mise en valeur depuis l'époque de l'archiviste remarquable qu'était Thierry Alix, au 16ème siècle.

En excluant les nombreux cartulaires du 16ème siècle, les documents de l'administration civile antérieurs à 1500 appartiennent aux séries suivantes :

= le *Trésor des Chartes* constitué par les titres des ducs de Lorraine (série B 475-925) : soit 400 *layettes* environ contenant en moyenne dix documents (en tout environ 4.000 documents, parfois de plusieurs pages) ;

= les registres de la *chambre des comptes de Lorraine* conservés pour quelque 60 villes ou villages, dont les plus anciens remontent au 14ème siècle (série B 966-12459) ; relevons surtout les registres volumineux des *Receveurs généraux de Lorraine* (B 967-998), riches d'au moins 5.000-10.000 folios pour les années comprises entre 1438 et 1500 (soit un total de 30.000 folios) ;

= les *Lettres patentes* des ducs de Lorraine (série B 1-8 : 1473-1502) ainsi que quelques registres de notaires (sous-série 3 E) (environ 4.000 + 1.000 pages folio).

Les documents ecclésiastiques accroissent encore cette collection de 50 % environ, ce qui nous mène à un ensemble de 60.000-70.000 pages folio (soit 130.000 pages format A 4) pour les seules Archives départementales de Meurthe-et-Moselle. Pour toute la Lorraine, il faudrait encore tripler ce résultat pour atteindre environ 400.000 pages originales écrites en français avant 1500 et conservées jusqu'à nos jours.

Ajoutons que la Lorraine se trouve plutôt à la périphérie de la production écrite médiévale : la seule ville de Bologne a pu produire autant de textes à travers le Moyen Age que la Lorraine toute entière. Pour la Romania médiévale, nous devons supposer quelques centaines de millions de pages conservées, toutes manuscrites et donc difficiles d'accès.

[1]Pour une description plus détaillée des bases méthodologiques et pour la bibliographie de référence de notre projet nous renvoyons à l'article de présentation Gleßgen 2001.
[2]Cfr. pour le décompte Monfrin 1968 et Gleßgen 2001.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Ces réflexions quantitatives sont indispensables dans la mesure où elles déterminent autant la place de l'écrit documentaire dans la société de l'époque que nos stratégies de recherches. S'il existe – calculé largement – une centaine de textes littéraires ou techniques écrits en Lorraine au Moyen Age pour un total d'un millier de copies, il s'agit là de chiffres maîtrisables. Mais que faire de 400.000 pages de textes documentaires ? Il est impossible voire absurde de vouloir étudier en détail ce patrimoine écrit. Cependant il serait tout aussi inadmissible de renoncer entièrement à son étude, car un tel ensemble a joué un rôle réel dans la culture de l'écrit de l'époque.

La seule méthode possible serait une analyse à partir d'un certain nombre d'exemples bien choisis qui illustreraient l'évolution du genre à travers le temps. Dans un tel travail, l'informatique prend toute son importance. Elle permet de comparer des textes et de quantifier les divergences en dépassant ainsi le stade de l'analyse impressionniste. Concrètement, il est possible de sélectionner les sources lorraines des 14ème et 15ème siècles en s'aidant des indications contenues dans les études historiques et en adoptant comme critère de choix la densité de l'état de transmission des documents. Ensuite, la comparaison de documents provenant par exemple du milieu du 15ème siècle avec l'ensemble des documents antérieurs à 1270 permettra de repérer des innovations dans les formes, premiers indices d'un changement linguistique. En menant à terme une telle démarche, il sera possible d'esquisser des traditions de l'écrit documentaire lorrain, de déterminer des centres d'innovation, des phases de stabilité ou de transformation rapide de la langue.

3. 3. Critères d'édition

3. Critères d'édition.

Un tel raisonnement repose bien sûr sur l'analyse du document individuel et sur son édition. Un exemple de saisie peut illustrer à la fois nos principes d'édition et d'élaboration des données. Prenons un des plus anciens documents de notre corpus, une charte d'acensement de 1234/35, conservées aux A.D. de Meurthe-et-Moselle. Le texte a été édité pour la première fois sous une forme dactylographiée par Michel Arnod (1974) en vue d'une publication dans les *Plus anciens documents linguistiques de la France ;* avec son accord, nous avons repris le texte et opéré quelques transformations lors de son édition. Nous avons introduit notamment trois principes nouveaux qui s'éloignent de ceux des DocLingFr[3] :

1. La ponctuation de l'original est maintenue ; elle est reproduite à mi-hauteur des lignes comme dans les documents authentiques ; les signes de ponctuation introduits par nous se trouvent sur la ligne. La ponctuation est du plus haut intérêt dans le cas de ces textes originaux autant pour la structuration générale du texte que – à un niveau supérieur – pour celle du corpus. Elle est au contraire beaucoup moins révélatrice pour des textes copiés puisque les nombreux traits idiosyncratiques dans les principes de ponctuation ne sont reproduits que partiellement lors d'une copie ; les systèmes de différents scribes se chevauchent alors et sont difficiles à démêler.

2. Nous introduisons des majuscules d'après l'usage moderne mais nous indiquons par des lettres en gras les majuscules de l'original – dans la mesure où celles-ci peuvent être identifiées en tant que telles ; les lettres en gras peuvent s'appliquer dans l'édition aussi bien à des majuscules qu'à des minuscules.

3. Enfin, nous avons introduit à l'aide de chiffres en gras une structuration de contenu tout en indiquant par des traits transversaux les sauts de ligne de l'original.

Les trois principes permettent ainsi au lecteur d'avoir une image précise du document original sans renoncer pour autant à la facilité de lecture que procurent les interventions de l'éditeur moderne :

[3]Cfr. pour les principes d'édition des DocLingFr Monfrin 1974.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

002

1234 (25 mars–31 décembre) ou 1235 (1er janvier- 24 mars)

Type de document: charte: acensement de terres
Objet: *L'abbé et le chapitre de Salival acensent à Wirrion et Houillon treize journaux de terre au finage de Juvelize contre un cens de treize deniers et deux hémines de grain; les conditions de l'acensement sont très contraignantes pour les paysans.*

Auteur: non annoncé
Disposant: abbaye de Salival
Sceau: disposant
Bénéficiaire: disposant [la rédaction de la charte avantage surtout le chapitre]
Autres acteurs: Wirrion et Houillon, paysans de Juvelize

Rédacteur: scriptorium de l'abbaye de Salival [les paysans ne pouvaient pas disposer d'un scribe]

Parchemin jadis scellé sur simple queue; 58x141
AD MM H 1244, fonds de l'abbaye de Salival

1 Conue chose soit a-toz 2 *que* li abes *et* li chapitles de Salinvas · at laissié a Wirion / *et* Huillon, les dous freres de Gev*er*lise, les anfanz Bertran Bacheler, 3 ·XIII· jor/nas de *terre* treisse · en la fin de Gev*er*lise · *et* a lor oirs · 4 *par*mi ·XIII· d*eniers* de cens · *et* / ·II· himas de blef · l'un d'avoine · l'autre de froment · 5 *et* s'il ne paievent a jor // nomei a la feste sent Remi · a Giv*er*lise, en la maison de Salinvas[1] · *que* l'on se tan/roit a la terre · *et* ce *que* sus averoit ·
6 Si est ensi devisee · q'au Tramble en / at ·IIII· jornas · un p*ar* lui [2] · *et* ·III· ensemble · 7 *et* en la voie de Hignicort en at / V· jornas, ·II· d'une part *et* ·III· d'autre · 8 *et* en la voie de Marsal ·II· jornas · / aprés la t*er*re les Vowes[3] · 9 *et* en la voie de Donnereis · as Genoivres · en at // ·II· jornas ·
10 Ci at mis li abes *et* li covenz de Salinvas son sael · en tesmoig/nage de verité ·
11 l'an *que* li miliaires corroit p*ar* ·M· *et* CC· *et* XXXIIII· anz ·

[1] L'abbaye possède donc une maison à Juvelize. [2] Probablement *Wirion*, le premier frère nommé dans le texte. [3] *Les Vowes* ou des *Vowes*?

1

Une traduction montre la pertinence des éléments de structure originaux :

[majuscule = début]	Qu'il soit connu à tous que l'abbé et le chapitre de

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

	Salival
[point = résumé del'acte juridique]	ont cedé à Wirion et à Huillon, deux frères demeurant à Juvelize et fils de Bertran Bachelier, treize journaux de terre en friche (= *treisse* [a])
[lieu]	dans le territoire de Juvelize ;
[durée]	la cessation concerne aussi leurs héritiers ;
[cens]	ceci pour la valeur de treize deniers de cens (annuel)
[cens en nature]	et deux hémines de grains, l'une d'avoine, l'autre de froment.
[condition]	Au cas où ils ne payeraient pas le jour nommé à la fête de Saint Rémy
[lieu de paiement]	dans la maison (du chapitre) à Salival
[conséquence]	l'on prendrait comme gage la terre
[spécification]	et ses fruits.
[point + majuscule : descriptiondu terrain]	(Le terrain) est réparti de la manière suivante :
[première parcelle]	au lieu-dit Tramble se trouvent quatre journaux,
[répartition entre les frères]	dont un pour (Wirion) seul,
[id.]	les trois autres (pour les deux frères) en indivis ;
[deuxième parcelle]	et près du chemin qui mène à Hignycourt se trouvent cinq[b] journaux, deux pour un frère, trois pour l'autre ;
[troisième parcelle]	et près du chemin qui mène à Marsal deux journaux,
[localisation précise]	derrière le terrain dit « des Vowes »[c] ;
[quatrième parcelle]	et près du chemin qui mène à Donneroy
[localisation précise]	au lieu-dit Genoivres
[suite]	se trouvent deux journaux.
[point + majuscule : *corroboratio*]	L'abbé et le couvent de Salival ont mis leur sceau,
[formule de *corroboratio*]	en témoignage de vérité
[*datatio*]	en l'année 1234.

[a]Le terme – provenant du bas francique **threosk* 'terrain inculte' – appartient à l'anc.fr. nord-oriental (wallon, flandrin, champenois, lorrain), sous les formes *trie(z)* 1257, *trieu*, *trihe*, *triexhe*, *triot* et – seulement en Lorraine – *treixe* 1340 (FEW 16,400b). Notre charte fournit la première attestation de ce régionalisme. – Le syntagme *terre treisse* (qui n'a pas été retenu par le FEW) préfigure l'usage adjectival attesté uniquement en Lorraine et jusqu'ici exclusivement dans des dialectes modernes (« adj. Meuse *trîce*, Moselle *triχ*, Metz *trɛχ* », FEW ib.).

[b]Le point avant le chiffre a été omis à cause du saut de ligne.

[c]Ou : le terrain appartenant à la famille Vowes.

Il est clair qu'il s'agit ici d'une structuration largement idiosyncratique mais qui permet malgré tout de s'interroger sur la manière dont étaient conçues des unités de sens par le rédacteur.

4. 4. L'édition électronique

4. L'édition électronique.

L'édition électronique permet d'atténuer la rigidité des choix que comporte l'édition traditionnelle. Même si l'éditeur continue à fixer les critères d'édition, une édition électronique interactive permet au lecteur de faire lui-même certains choix. Actuellement, nous travaillons à un projet de transfert de nos données sur le Web, analogue à celui conçu par Wagih Azzam et Olivier Collet[4]. Le lecteur pourra choisir entre les formules suivantes voire adopter une combinaison de celles-ci :

– une reproduction interprétative selon les principes des DocLingFr (avec les majuscules et la ponctuation modernes) ;

[4]Cfr. Assam/Collet #dans ce volume #.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

– une reproduction mixte correspondant au modèle proposé plus haut ;

– une reproduction diplomatique qui ne retient que les majuscules et la ponctuation de l'original et qui reproduit les sauts de ligne de l'original.

Cette dernière formule permettra de comparer assez facilement le texte transcrit avec la photographie du document reproduite dans la version Web.

Les différentes formules reposeront toutes sur un seul fichier informatique constitué d'un texte neutre, structuré par un certain nombre de balises. Cet encodage, fidèle aux principes de HTML et de XML, correspond aussi aux principes de base du logiciel que nous utilisons. Celui-ci, désigné par le nom de TUSTEP (Tübinger System von Textverarbeitungsprogrammen = système de logiciels textuels de Tübingen), est un logiciel non commercial et extrêmement performant, élaboré à l'université de Tübingen depuis trente ans. A l'aide d'un unique programme d'édition – dont la structure est par ailleurs assez simple –, le fichier de base peut être transformé en une version destinée à une impression de qualité ou en une version HTML adaptable.

Le fichier de base se présente actuellement sous la forme suivante :

<gl>

<t type ="123"/>

<id>555550002</id>

<zitf>002</zitf>

<an>

<nom>002</nom>

<d>1234 (25 mars-31 d,cembre) ou 1235 (1#'e#'r janvier- 24 mars)</d>

<d0></d0>

<type>charte : acensement de terres</type>

<r>L'abb%/e et le chapitre de Salival acensent %\a Wirrion et Houillon treize journaux de terre au finage de Juvelize contre un cens de treize deniers et deux h%/emines de grain ; les conditions de l'acensement sont tr%\es contraignantes pour les paysans.</r>

<aut>non annonc,</aut>

<disp>abbaye de Salival</disp>

<s>disposant</s>

disposant [la r%/edaction de la charte avantage surtout le chapitre]

<act>Wirrion et Houillon, paysans de Juvelize</act>

<rd>scriptorium de l'abbaye de Salival [les paysans ne pouvaient pas disposer d'un scribe]</rd>

<f>Parchemin jadis scell%/e sur simple queue ; 58x141</f>

<l>AD MM H 1244, fonds de l'abbaye de Salival</l>

</an>

<txt>

<pub>

<maj>C</maj>onue chose soit a-toz </pub>

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

<exp>

 q<abr>ue</abr> li abes <abr>et</abr> li chapitles de Salinvas /. at laissi%/e a Wirion <zw/> <abr>et</abr> Huillon, les dous freres de Gev<abr>er</abr>lise, les anfanz Bertran Bacheler,

/.XIII/. jor<zwt/>nas de t<abr>er</abr>re treisse /. en la fin de Gev<abr>er</abr>lise /. <abr>et</abr> a lor oirs /.

 p<abr>ar</abr>mi /.XIII/. d<abr>eniers</abr> de cens /. <abr>et</abr> <zw/> /.II/. himas de blef /. l'un d'avoine /. l'autre de froment /.

 <abr>et</abr> s'il ne paievent a jor <zw/> nomei a la feste sent Remi /. a Giv<abr>er</abr>lise, en la maison de Salinvas <ful>L'abbaye poss%\ede donc une maison … Juvelize.</ful> /. q<abr>u</abr>e l'on se tan<zwt/>roit a la terre /. <abr>et</abr> ce q<abr>ue</abr> sus averoit /.

<par>

 <maj>S</maj>i est ensi devisee /. q'au Tramble en <zw/> at /.IIII/. jornas /. un p<abr>ar</abr> lui <ful>Probablement <abr>Wirion</abr>, le premier fr%\ere nomm%/e dans le texte.</ful> /. <abr>et</abr> /.III/. ensemble /.

 <abr>et</abr> en la voie de Hignicort en at <zw/> V/. jornas, /.II/. d'une part <abr>et</abr> /.III/. d'autre /.

 <abr>et</abr> en la voie de Marsal /.II/. jornas /. <zw/> apr,s la t<abr>er</abr>re les Vowes <ful><abr>Les Vowes</abr> ou des <abr>Vowes</abr> ?</ful> /.

 <abr>et</abr> en la voie de Donnereis /. as Genoivres /. en at <zw/> /.II/. jornas /. </par></exp>

<cor>

<par>

 <maj>C</maj>i at mis li abes <abr>et</abr> li covenz de Salinvas son sael /. en tesmoig<zwt/>nage de verit%/e /. </par> </cor>

<dat>

 l'an q<abr>ue</abr> li miliaires corroit p<abr>ar</abr> /.M/. <abr>et</abr> CC/. <abr>et</abr> XXXIIII/. anz /. </dat>

</txt>

</gl>

Dans l'édition de texte proprement dite – délimitée par les balises <ch> et </ch> – intervient une petite série de balises qui assurent la gestion de l'édition, permettent les décisions éditoriales du lecteur et fixent l'analyse linguistique :

	= chiffres gras pour la structuration sémantique du texte
<zw>	= changement de ligne dans l'original
<par>	= nouveau paragraphe
/. /, / ; /.. /…	= signes de ponctuation originaux
./ ,/ ;/ :/	= ponctuation exclusivement moderne (absente de notre exemple)
( )	= abréviation dans l'original
(( ))	= majuscule dans l'original

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

<fue> </fue>	= notes éditoriales (série indiquée par a, b, c)
<ful> </ful>	= notes concernant le contenu de la charte (série indiquée par 1, 2, 3)

L'édition de la charte est précédée des indications traditionnelles de la date, du lieu de conservation ainsi que du regeste (sous « objet ») mais aussi de celles du type de document, de l'auteur, du bénéficiaire et du rédacteur de la charte. Ces indications constituent un tableau analytique, également fixé par une série de balises :

<n> </n>	= numéro de la charte
<d> </d>	= date
<t> </t>	= type de document
<r> </r>	= regeste
<aut> </aut>	= auteur
<disp> </disp>	= disposant (p.ex. en cas de vidimus)
<s> </s>	= sceau
	= bénéficiaire
<act> </act>	= autres protagonistes
<rd> </rd>	= rédacteur
<sc> </sc>	= scribe
<f> </f>	= forme et description matérielle de la charte
<l> </l>	= lieu de conservation
<ed> </ed>	= édition éventuelle
<ana> </ana>	= regeste ou analyse éventuelles
<ec> </ec>	= observations sur l'écriture
<met> </met>	= observations sur la langue

Ce tableau analytique soulève enfin la question cruciale de la détermination de l'auteur, problème philologique épineux autant dans les textes littéraires que dans les chartes.

5. 5. L'auteur et le 'lieu d'écriture'

5. L'auteur et le 'lieu d'écriture'.

En diplomatique, on considère comme auteur le personnage qui intervient au début de la charte, dans l'*intitulatio :* « Sachent tous qui ces lettres verront et orront que je, Henri, duc de Lorraine, … » ; dans l'exemple que nous avons choisi plus haut, l'*intitulatio* a fait place à l'introduction plus neutre d'un 'disposant' : « Conue chose soit a toz que li abes et li chapitles de Salinvas … ». Celui-ci se porte garant du respect de l'acte juridique en engageant à cette fin toute son autorité ; souvent, l'auteur ou le disposant est le personnage le plus puissant nommé dans la charte. De façon pragmatique, il est donc juste de parler d'un *auteur :* c'est grâce à lui que l'acte devient une réalité juridique.

Mais pour l'étude philologique, il importe bien plus de savoir qui rédige le document. Souvent, c'est le bénéficiaire de l'acte, celui qui tire profit de l'engagement du garant qui a commandé la charte. Parfois c'est au contraire l'opposant du bénéficiaire, le personnage 'désavantagé' par la charte, qui prend en charge sa rédaction ; un tel document a encore plus de valeur pour le bénéficiaire puisque son opposant s'engage plus. Si le commanditaire de la charte possède un scriptorium ou une chancellerie ou s'il dispose d'un scribe attitré, il la fait établir et en devient le rédacteur. Bien entendu, le scribe proprement dit n'existe qu'au sein de son scriptorium et reste donc anonyme. Un commanditaire qui ne possède pas de scriptorium peut faire appel à un scribe indépendant comme il en existait un certain nombre dans des villes comme Metz ; il pouvait également avoir recours – moyennant finances – aux scribes de l'auteur.

Tout le travail du philologue consiste à démêler les différentes données pour identifier le rédacteur du document qui est pour l'historien de la langue le personnage déterminant, l'*auteur textuel* pour ainsi dire. Pour identifier le

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

rédacteur, il faut recourir à un faisceau de critères diplomatiques, paléographiques et linguistiques. Dans la charte de 1234/35, le cas est atypique et par conséquent relativement simple : l'abbaye de Salival se réserve un territoire dont les limites sont précisées autour d'un village proche, Juvelize, au moment où elle acense ce territoire à deux paysans libres ; ceux-ci n'interviennent pas de toute évidence dans la rédaction de l'acte. L'abbaye est en même temps auteur, bénéficiaire et rédacteur de la charte.

Si les renseignements diplomatiques ne sont pas suffisants, l'analyse linguistique peut intervenir pour trancher parmi les deux ou trois rédacteurs potentiels. Il s'agit de mettre en relation les données internes de la langue, d'ordre grapho-phonétique, morphologique et lexical, ou encore la ponctuation avec la date et les différents protagonistes de la charte en rapprochant les chartes dans lesquelles ces protagonistes apparaissent. C'est là qu'interviennent de nouveau les qualités du logiciel TUSTEP qui allie les avantages d'un programme d'édition performant avec ceux d'une base de données relationnelle.

A travers l'identification finement instrumentée des différents rédacteurs de chartes, nous pourrons déterminer ensuite les 'lieux de l'écriture' de la Lorraine du 13ème, puis des 14ème et 15ème siècles. Par 'lieu d'écriture' j'entends un scriptorium, une chancellerie ou un ensemble de scribes libres. Un tel 'lieu d'écriture' ne correspond pas nécessairement à une simple entité géographique : si l'abbaye de Salival par exemple possède un scriptorium fixe, la chancellerie du duc de Lorraine peut se trouver à différents lieux et même se déplacer. Dans le cas d'une chancellerie délocalisée, l'espace géographique considéré devient l'ensemble du territoire sous l'autorité du duc de Lorraine.

La dimension géographique aura une incidence sur les caractéristiques linguistiques de l'acte. Il est aisé de prouver que la neutralisation de traits locaux ou régionaux est plus forte dans les documents des ducs de Lorraine que dans ceux d'un petit seigneur ; de façon analogue, les chartes royales présenteront des traits particulièrement neutres. Dans le même ordre d'idées, le scriptorium des évêques de Toul n'a pas la même place dans la hiérarchie de l'écrit qu'un scribe libre travaillant dans la même ville. Il faut donc introduire dans le concept de 'lieu d'écriture' une dimension socio-culturelle, tenir compte du rang du rédacteur et de son appartenance au monde civil ou ecclésiastique. C'est uniquement en définissant ces entités que nous pourrons cerner précisément les traditions de l'écriture au Bas Moyen Age, en Lorraine ou ailleurs.

Dans un deuxième temps, nous essaierons d'établir des relations plus stables entre des faisceaux de particularités linguistiques et des 'lieux d'écriture' particuliers ou une appartenance socio-culturelle donnée : nous utiliserons des données linguistiques pour déterminer les rédacteurs, ensuite, nous décrirons les particularités linguistiques des rédacteurs ainsi définis. Une telle procédure peut surprendre au premier abord mais elle appartient pleinement à la méthodologie de la linguistique variationnelle. Pour déterminer des variétés linguistiques – et c'est de cela qu'il s'agit – il faut accepter des allers et retours continuels entre l'observation et l'interprétation.

Nous nous attacherons enfin à montrer dans quelle mesure les facteurs internes de la variation linguistique comme le degré de latinisation ou de régionalité des graphies, le choix des mots ou la longueur des phrases, sont en corrélation avec les paramètres du temps, de l'espace, de la structure hiérarchique de la société et du genre textuel. La thèse d'Harald Völker sur la « scripta et la variation » dans des chartes françaises du 13ème siècle (2000) a prouvé que de telles problématiques peuvent être étudiées avec succès.

Notre travail ne fait que débuter mais les résultats potentiels que l'on peut attendre de ces interrogations me semblent d'ores et déjà prometteurs. A l'aide des documents originaux que sont nos chartes, il sera possible d'établir pour la Lorraine et plus tard pour le territoire d'oïl, une géographie de l'écrit entre 1200 et 1500. Ce réseau des lieux d'écriture pourra ensuite servir à mieux 'localiser' dans le diasystème de leur époque les textes littéraires et leurs concrétisations matérielles, les copies.

6. 6. Original et copie

6. Original et copie.

La relation qui s'instaure entre un original et ses copies constitue l'autre question philologique fondamentale quand il s'agit de déterminer la valeur d'un texte médiéval. Sans pouvoir approfondir dans l'état actuel de nos travaux ce deuxième domaine de la recherche, retenons seulement en guise de conclusion quelques éléments fondamentaux.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

D'abord, il est notoire que dans le cas des textes documentaires, les copies sont beaucoup moins fréquentes que dans celui des textes littéraires. Certains documents sont rédigés en deux exemplaires, dans le cas des chirographes et *mutatis mutandis* dans celui des *vidimus*, d'autres ont pu être copiés à quelques mois ou années de distance pour des fins diverses. Enfin, des collections de chartes peuvent être copiées de manière systématique dans des cartulaires, souvent à des siècles de distance, parfois aussi au fur et à mesure que les documents sont rédigés (c'est le cas des *Lettres patentes* citées sous 2.). Un texte documentaire connaît donc rarement plus que deux copies à travers les siècles, souvent une seule voire aucune.

Quant aux caractéristiques linguistiques de ces copies étudiées p.ex. par T. Gossen (1967, 16-52), le phénomène le plus flagrant est celui d'un amenuisement des particularités de langue attachées à un scriptorium donné. Hans Goebl a prouvé ce phénomène en comparant des chartes originales et des cartulaires normands (1970 ; LRL § 141). Une copie provoque irrémédiablement un effet de neutralisation géolinguistique que M. Goebl a appelé « effet 'tâche d'huile' » (1975, 167).

Dans le cas des textes littéraires, le nombre de copies provenant en dernière instance d'un seul texte peut être au contraire très élevé. Par conséquent, des phénomènes de neutralisation et aussi de transformation linguistiques produits par les copies deviennent extrêmement complexes, au point de faire vaciller la notion même d'original. Cette complexité constitue un attrait particulier pour l'historien de la langue, de la littérature et de la société ; mais cela complique aussi notablement l'étude d'un domaine où des repères linguistiques sûrs ne sont pas légion. C'est en palliant cette lacune que les sources documentaires originales gagnent toute leur valeur : grâce à elles, il est possible de dessiner un réseau des lieux d'écriture avec des caractéristiques linguistiques définies et par là de créer un ancrage géo- et sociolinguistique pour l'étude des textes littéraires.

Mais ceci n'est que l'aspect le plus connu de la réception textuelle des sources documentaires. D'un point de vue philologique, il faut par ailleurs soumettre le concept d'original à un examen plus détaillé, même dans le cas des textes documentaires. Toute charte, tout registre, toute lettre commerciale reproduisent un document antérieur, en latin ou en français ; ces écrits actualisent donc un texte ou plutôt une tradition de textes déjà existants et ne modifient que des données périphériques d'un point de vue textuel (des noms, des dates etc.). En termes d'histoire linguistique ou d'histoire des genres textuels, les différences entre de telles actualisations séculaires et les copies ou traductions d'un texte littéraire ne sont pas aussi marquées que l'on pourrait le croire.

La genèse et la transmission des textes littéraires et documentaires, à première vue entièrement divergentes, montrent des parallélismes sous-jacents notables que peut illustrer un exemple classique de la Toscane du 14ème siècle : comparons le texte de la *Divine Comédie*, reproduit dans quelque six cents copies écrites dans différentes parties du monde médiéval et les archives du commerçant Francesco di Marco Datini qui contiennent 125.000 lettres écrites ou reçues de son vivant, couvrant l'essentiel de la géographie européenne de son époque (cf. Gleßgen/Lebsanft 1997, 6). Dans ces deux cas se posent des problèmes tout à fait comparables de perception du texte dans l'espace mais également dans le temps. L'étude de la tradition textuelle des textes documentaires dans ces termes ouvre un nouveau champ d'interrogations qui devra nous occuper dans les années à venir.

Les différents genres de textes documentaires requièrent donc comme les textes littéraires l'attention entière du philologue. L'écrit documentaire relève dans sa globalité du monde complexe de l'écriture. Comme l'écrit littéraire, il ne décrit pas fidèlement la réalité sociale qui l'a produit mais il contribue à un imaginaire socio-culturel qui entretient des relations multiples avec le réel. Son interprétation doit intégrer tout l'apport d'une *Nouvelle philologie* qui s'interroge plus précisément sur les conditions de genèse et de diffusion des textes et sur leur place dans le monde qui les a produit et qui s'y reflète.

7. 7. Bibliographie sommaire

7. Bibliographie sommaire.

Michel Arnod : Publication des plus anciennes chartes en langue vulgaire antérieures à 1265 conservées dans le département de Meurthe-et-Moselle. Thèse dactylographiée. Nancy 1974.

FEW = Walther von Wartburg (et al.) : Französisches Etymologisches Wörterbuch. 25 vols. Bonn / Basel 1922-.

Kurt Gärtner et al. (edd.) : « Skripta, Schreiblandschaften und Standardisierungstendenzen. Beiträge zum Zweiten internationalen Urkundensprachen-Kolloquium vom 16.-18. September in Trier, Mainz 2001.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Gdf = Frédéric Godefroy : Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. 10 vols. Paris 1880-1902.

Martin-Dietrich Gleßgen : Das altfranzösische Geschäftsschrifttum in Oberlothringen : Quellenlage und Deutungsansätze. In : Gärtner 2001.

Martin-Dietrich Gleßgen / Franz Lebsanft (edd.) : Alte und neue Philologie. Tübingen 1997.

Hans Goebl : Die normandische Urkundensprache. Ein Beitrag zur Kenntnis der nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters (Sitzungsberichte der Österr. Akad. der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl., 269). Wien 1970.

Hans Goebl : « Le Rey est mort, vive le Roy » : nouveaux regards sur la scriptologie. In : Travaux de Linguistique et de Littérature 13 (1975), 145-209.

Carl Th. Gossen : Französische Skriptastudien. Untersuchungen zu den nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters (Sitzungsberichte der Österr. Akad. der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl., 253). Wien 1967.

Carl Th. Gossen : Méditations scriptologiques. In : Cahiers de Civilisation Médiévale XXII/3 (1979), 263-283.

LRL II/2 = Günter Holtus / Michael Metzeltin / Christian Schmitt (edd.) : Lexikon der romanistischen Linguistik. Tübingen 1995. Bd. II/2 : Die einzelnen romanischen Sprachen und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance.

§ 140 Französische Skriptaformen I. Wallonie (Marie-Guy Boutier) ; § 141 Id. III. Normandie (Hans Goebl) ; § 145 Id. VII. Bourgogne … Lothringen (Gérard Taverdet).

§ 147 Okzitanische Koine (Martin-Dietrich Gleßgen/Max Pfister) ; § 148 Okzitanische Skriptaformen I. Limousin/Périgord (iid.) ; § 150a Id. III.a. Provence (M.-D.G.) ; § 150b Id. III.b. Dauphinois (Jakob Wüest) ; § 151 Id. IV. Languedoc (id.).

Jacques Monfrin : Le mode de tradition des actes écrits et les études de dialectologie. In : Revue de Linguistique Romane 32 (1968), 17-47. [= id. In : Georges Straka (ed.) : Les dialectes de France au Moyen Age et aujourd'hui. Colloque organisé … du 22 au 25 mai 1967. Paris 1972, 25-55.]

Jacques Monfrin : Introduction (= Les études sur les anciens textes gallo-romans non littéraires ; Le recueil des documents linguistiques de la France). In : Jean-Gabriel Gigot : Chartes en langue française antérieures à 1271 conservées dans le département de la Haute-Marne. Paris 1974, XI-LXXIX.

Max Pfister : Scripta et koinè en ancien français aux XIIe et XIIIe siècles ? In : Pierre Knecht / Zygmunt Marzys (edd.) : Ecriture, langues communes et normes. Formation spontanée de koinès et standardisation dans la Galloromania et son voisinage. Actes du Colloque tenu à l'Université de Neuchâtel du 21 au 23 septembre 1988. Genève 1993, 17-40.

Max Pfister : Nordöstliche Skripten im Grenzbereich Germania – Romania (13./14. Jahrhundert). In : Gärtner 2001.

Harald Völker : Skripta und Variation. Untersuchungen zur Negation und zur Substantivflexion in altfranzösischen Urkunden der Grafschaft Luxemburg (1237-1281). Tübingen 2000.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

II. rész - L’art de la mémoire, l’art de l’oubli

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Tartalom

7. Ákos Teslár – Wooden Computer : Presentation of the Kuhlmann Sonnet Machine 78
8. Ildikó Bárczi – Ars compilandi. Le principe de l'encyclopédisme dans la composition des sermons au Moyen Age tardif 82
9. Ambroise Barras – O.G.M. : Oeuvres Génératives Matricielles. Génétique virtuelle d'une ou deux Chansons pour Don Juan, de Michel Butor 86
10. Daniel Heller-Roazen – La perte de la poésie 91

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

7. fejezet - Ákos Teslár – Wooden Computer : Presentation of the Kuhlmann Sonnet Machine

Wooden Computer : Presentation of the Kuhlmann Sonnet Machine.

In this paper I shall try to describe and introduce the circumstances of the birth of a special object and its elements and to discuss the theoretical questions emerged. The object is a composite work of art including more pieces of art – that is how we shall try to fit up the machine after taking it into pieces, that is the basis of our approach ; both in theory and in practice. I did take part in the story as well, or at least I was a close beholder. I am one of the few who brought the reproduction of the Kuhlmann-machine into being in the autumn of 1999. And please do not forget to put a question mark in your minds after the words above. The sonnet entitled « The Change of Humane Things » is a highly important piece from an early book of verses of a Silesian German poet, Quirinus Kuhlmann.[1] The original German version and the Hungarian translation make the textual surface of the machine. This sonnet was planned by Kuhlmann himself to be rotating, combinatory machine which reveals all the wisdom of the world. He thought that all knowledge is in vain except for the statements composed of given elements put together accidentally the vocabulary of which including the combinatory instructing lines was supposed to be the extremely dense and mystical form of all knowledge. If a poem-writing machine had been realized anyway whatsoever, we do not have the traces. The Hungarian translation on the machine was made by László Márton and revised by Péter Benits and Tünde Tóth.

The charge to make the multimedia part of 1999 Frankfurt Book Sale Hungarian pavilion was laid on Iván Horváth and his team. This is where the reconstruction of the poem-writing machine was made as an exhibit. I got hold of the joiner and I had to explain him what the machine was like. The job was undertaken by a young entrepreneur Gábor Molnár with a profile of building, repairing and transporting of furniture. His creativity was challenged by the undoubtedly strange task. This was not the first thing to justify his fantasy, as earlier on he made table-clocks and hall-clocks with wood covering and a special exterior. The inscriptions and the letters on the machine were painted by Viktória Földi, artisan and painter. The machine was taken to Molnár for maintenance after returning from Frankfurt as the vicinity of several people of Hungarian, German and other nationalities left their fingerprints on it and one of the rolls of the inner moving machinery broke down. So much for the credits, let us now take the machine into pieces. This peculiar poem was found in a printed version from 1671, a volume by Kuhlmann entitled *Himmlische Liebesküsse*. Kuhlmann says the poem is a sonnet and adds that the reader can make up an endless number of poems with the permutation of the words in the middle thus making the sonnet work. He explains that « not even the most diligent scribe who writes down more than a thousand words a day could get to the end of taking down this unbelievable amount of substitutions in less than a hundred years.» The number of poems is of course not infinite but there is indeed a lot of them. There are twelve lines with thirteen one-syllable words in each and combining them in a discretionary way they can make up different poems. What is the general principle of operation that makes the machine work ? The poem consists of fourteen lines out of which the last two are utterly set resulting in a constant close. The beginning and the end in the first twelve lines are also fixed, so the rhymes do not change, and there are thirteen one-syllable words in the middle out of which one is chosen into the poem at a time. Let us look at the first line for the sake of simplicity as an example : « Pest and … are gone» is the set part, the three dots make up the space for the words in between (night, mist, fight etc.) So the first line can be « Pest and night are gone », « Pest and mist are gone», « Pest and fight are gone » etc. This is the way the machine en masse produces pieces of art. However, surely enough, Kuhlmann's idea has incomprehensible mistakes in order to achieve an unclear purpose, mistakes that makes us angry by virtue of their being too obvious and meaningless. Let us look at these first. The first thing to say is that the created poems are each separate pieces of art logically and methodically but they are quite similar and when comparing them, they can be taken for variant readings of each other in the philological approach. We should also not forget the fact that the author's name, the title, the last two lines and all the rhymes always remain the same. It is worth to think about a literary tradition in which these poems of the same author, title and rhymes are separate members so all the possible versions are autonomous pieces of art. These would form a considerable quantity in the literary tradition and only other combinatory pieces could be peers of them. This literary canon could easily be identified with the Kuhlmann-sonnet itself which would not be very different

[1]The strange mental world of Kuhlmann did involve doubts as to his healthy mind. In 1679 he travelled to Constantinople to convert the Turkish Sultan Mohammed IV in order to attain world unity. Ten years later he was burnt at the stake said to be a heretic.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

conceptually from understanding all the variations of the sonnet as one single piece of art. The summary-like truth subject of the last two lines is completely independent of the possible previous twelve lines or at least of their varying components. This is extremely strange as these would be the factors that make the difference between the variations. Kuhlmann says that no matter how we change the words, the contents are not impaired, which means that he himself did not consider these changes important as to meaning. So we get a lot of different (?) poems with the same message. But a close that contains a constant moral that can be put after anything with anticipatory artistic truthfulness also arouses suspicion as being deliberately true for everything it is a public place rather than a great revelation. The last two lines being too maxim-like exclude the possibility of considering poem-generating as a constant re-interpretation and confrontation of the plastic ending with the previous combinatory parts of the poem, as the changes are too small. To sum it up we can say that the poem textually represents the same meaning or its absence disregarding the variations. In my opinion one of the most important values of the text is that it uncovers our own concept of value. First of all it does not make up and finishes the piece just gives rules and it has a strong necessity of the contribution of a present creator thus not letting itself to be concerned as part of the past and at the same time it mocks the exceptional status and mystical solemnity of art and the person of the artist. The poem given through the cranking exists for the present beholder and a new beholder erases it with a single movement, so no-one can read that one deliberately due to the great quantity of variations. By leaving the meaning the chance the sonnet refers to the fact that it would be a mistake to interpret it as an authentic and responsible product of one author's personality. All these concepts of us, the author in particular is made relative as an objectisable different ego. Our machine can be taken for an ironical game. As Barthes puts it about modernism : « Any time the writer takes down a word-complex, the existence of Literature is questioned. » Is it ? We cannot believe seriously that this skeleton of a sonnet jointly with the set of words could make the man of that age feel that it is a machine, an authentic poem-creating medium. This machine is an example of everything promised to the literary thinker : human creativity cannot be substituted by simple formulas and that modelling of the language and art is impossible no matter that there are certain structural grounds and fixed points the concrete meaning of which being disregarded exist as a universal collection of branch pictures. One can notice the mental process of generative grammars, the theory of non-finite realization of elements of finite number, understanding the sonnet as an artificial language the competence of which is restricted to these few words and the performance of which to an irreproducible permutation. So generativity is interpreted with ironic scepticism and we cannot take this hollow and very faulty Kuhlmann-machine for anything else but the triumphant parable of its own failure. It is somewhat like those toy-books which contained human faces cut into three so that eyes, noses and mouths could be turned over separately thus creating queer, weird faces. In these books the phenomenon of different elements not fitting together became a source of humour. Sometimes I feel that the sonnet could lead to the same result. I myself made up two versions. In one of them I consciously tried to create generally comprehensible metaphors which can be understood pair by pair and so it represents some of the great interrelations of life with its conventional visualization. In the other I chose the words randomly and so it became an example of nonsense verse with its hardly decipherable statements representing the machinations of chance. If we want to examine the text of the poem, we do this willy-nilly without taking the varying parts into consideration saying that they do not change the meaning fundamentally. If a man of letters was willing to take a close look at each word and their relations with the other words, he would have to deal with every variation which would probably take him a whole lifetime. Strikingly enough the words offered for choice represent the basic qualities and feelings of the world, with denoting the poles and pairs of opposites defining the world or ranks and objects important for the man of the age. So this series of words give us a mirror of the world. The last two lines deal with the inevitable meaninglessness and mutability of accidental selection of words, opposites and the falseness of appearance, and that understanding this constant turning around and changing is essential for understanding life. The repeated opposing of the fixed beginning words in the first four-line section can also refer to an organizing principle which keeps the things of the world in constant going and disorder. This secret organizing principle is benign according to the moral of the closing lines, even if we only see the incomprehensible evil in the details : everything loves though everything seems to hate. All knowledge of Kuhlmann is restricted to a knowledge of mutability of all human things and a belief in its final meaning. Kuhlmann does not use the bound and closed sonnet form in a bound and closed way (his poem is a mixture of the Petrarchan and Shakespearean sonnet) as if he wanted to aim at our comfortable literary custom or everything that wishes to be seen constant and immobile. The two orderly finishing lines of the sonnet are as long as the first twelve lines but with each of the including all the words for choice. Thus the first twelve lines have 13+4 or 13+5 syllables while the last two have 16 syllables. After choosing the length of first twelve lines decreases to 5-6 syllables which really stands out against the 16 syllables of the last two lines. So the form might imply that this choosing one out of thirteen is not that unambiguous as the harmony of the number of syllables would demand the presence or virtual presence of the words not chosen therefore not included according to the rules. So how it is going with these one-syllable words ? They are there and not there at the same time ? The answer is yes. This means that the acceptor has to crank out more versions until he or she becomes aware of the fact that the words are accidental and there can be 12 different ones there and their

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

opposites of course now, then, and in the future.. This knowledge about the constancy of changes acquired through the work of art will be the competence which will show itself in performative acts. The different versions can create different atmosphere and meaning, but this is not sufficient reason to treat them as separate poems. Looking at more versions after each other however, can induce the feeling of a complete poem in us, the one poem which by itself (without selection) cannot be summed up. The different versions give us the literary mean of the main text, as if the reader averaged them.

Theoretically I find the most problematic the question of the relation of the original Kuhlmann-work and our machine, a question which perhaps did not receive enough attention at the time of the building of the machine and it was neither a task of mine to think of. The lack of en masse materialised Kuhlmann sonnet writing machines can be explained by obtuseness or absence of interest ; this enterprise has never been an urgent problem, it is not a great deal or challenge technically to be really inspiring. We can also say that the social class that was aware of the description of the Kuhlmann-machine was not the potterer type. So the problem is whether what we have done is a part of the Kuhlmann-machine or not. If it is, then we cannot take the machine finished only in the autumn of 1999, and the subsistent Kuhlmann-text is only a fragment no matter how complete its from and meaning is. This being a fragment is not anything like I tried to expound previously (that is, the inevitable step of actualizing the very text of the poem, the permutation and cranking out the words as a meaningful part of the original piece of art), but something which is not intentional. And if bringing it into being is not part of the work, why do we bother ? This is supported by the argument of reference to fiction in fiction, that is, if we read about some-one painting a picture in a piece of literature, we do not necessarily have to paint the picture in question after reading it. We can do it but by doing it we also create a piece of art which belongs to us although it contains a strong allusion to that other, previous piece of art. There is an obvious difference of levels between referring to something and carrying something out. Both answers are possible, I think that the Kuhlmann-machine was just as ready in its written form as it remained by building our machine. That is why there is a bit of confusion about calling our enterprise reconstruction, representation, reproduction or production, presentation and/or construction without the ‘re’ ? I do not know. To avoid confusion I think of our activity as interpretation. Some explanations have surely been bereft of freedom by our one as the nature of interpretation implies it. (For instance the machine looks like as it looks like, and Kuhlmann is also possible not to have thought of anything like this. We might as well did good to the text, as the sonnet at issue is not a very tempting one to read in its text form with those plenty of separated words. The Kuhlmann-machine made by us which is going to be dealt with from now on is a pro-user one, it makes the original piece legible. Originally the machine would have been made of bicycle wheel spokes which could have led to very different associations as the present one so this plan ended up in smoke in the August of 1999. A joiner was made looked for by Iván Horváth and I found one. Our expectations could be summed up in the machine’s looking good. As a definition we can say that the articles for personal use that have a further value from their appearance, other than their value in use look good. They also call this aesthetic value, and sometimes certain furnishings are said to be aesthetic by interior designers on certain points of the house. This is not quite a quality of fine arts, it can rather be explained by some fin-de-siècle theory of art trans-aesthetising reality. Although we should beware of references to these big but doubtful tendencies, we should also denote to what class we should put this phrasing. I believe that every object, be it of use-value or artisan work, having the traces of striving for trans-aesthetising the existing functions should be considered according to rules made for pieces of art. The Kuhlmann-machine wants to be a piece of art, there are traces of the creator’s effort to trans-aesthetise the functions. And this is the point which no-one counted on : the maker of the machine wanted and did more than artisan work.

Please take a close look at the photo and then let us carry on. The machine was made by Molnár of a man’s height (approx. 6 feet high, 15 stones), its lower half parallels the legs, its function is a supporting one built together with the mechanism. The machine itself is from waist to head. The appearance is somewhat like the trunk of a tree. Stability is achieved by ballast put in the bottom to bring the center of gravity down towards the bottom. This was necessary because to make the machine work the viewers have to be near to it and create physical contact. The current text of the poem can be seen front-wise, but as you can walk around it, Molnár made the inner metal bar and the wooden rolls visible by covering it with sawn pieces of wood so you can see into the machine between them onto the hidden words. The inscriptions are bilingual, there is the German original and the Hungarian translation painted in blue and green, written in Gothic letters. Twelve rolls can be turned around on a bar inside the trunk and the words to choose are painted on the edge of them. The opening on the wooden face with the fixed parts of the lines lets us see one word which is one-thirteenth of the rolls turned around by our hands inside the artificial trunk. The rolls move on the roller bearings separating them, precise stopping at the given word is achieved by ballast. The rolls are made out of ash-tree, the covering plates out of beurré-tree, the pedestal out of pear-tree. As this is a composite piece of art, the poem being painted on an object, we can witness the mixing of fine arts and language. Although most of the pieces of fine art also referred to some kind of text or historical, mythical or religious tradition (the text or story recalled by the picture or

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

statue), this relationship was not represented by linguistic marks (the cultural hypertext was made of the invisible words of competence). The Kuhlmann-machine is special from this point of view, too : the text out of which it evolved remained there written on it. The copyright recognizes the proprietary rights of the author disregarding the medium – no matter in what form and in what fonts it gets published, the text remains its author's. However, a text rarely receives such a stressed medium as the Kuhlmann-sonnet, and we can rarely say that the medium is a separate piece of art (like we can in the case of the Kuhlmann-machine). The object perhaps overshadows a bit the Kuhlmann-text as a meaningful, separate experience of a poem. Irnerio, the cicisbeo of the heroine in Calvino's *If a traveller at a winter night says* : « We make up objects out of books. Yes, pieces of art : statues, pictures, all the same how we call them. I glue some books together with resin and that is all, they remain like that. Closed or open. Sometimes I even carve them, bore holes into them. It is good material, books that is, good to work on. » We can wonder how much the quotation is applicable to our case. The gush-like object made out of wood is almost like an ironic glance for the strange, provocative text. Trash is a constant moving between originality and banality inside the arts and this could be involved in the moving of the rolls. This kind of burnished wood appearance mounts validly that kind of universally sage (although querying it in the background) Kuhlmann-text, while it turns its own being worked out into the interlocutor of a message of three hundred years. The well fashioned wooden form recalls the wall-guard texts written on wooden sheets (like Tidying up is a mania of the forgotten man. The genius sees through chaos.) and this also make the meaning of the interpretation richer. The work of Molnár is worth a thought as a working piece of art. This thing only existing in interactions and provoking the activity of the viewer gives its own presentation a happening kind of character especially in such an exorbitantly visited place as the Hungarian pavilion of the book sale was. However strange it may sound, the original intention for interactive creating of a text and the call for poem writing with dice, that is, the material realization, both refer to a happening. And the feature-likeness ends up in an unintended punch-line : the machine does outrage anybody, no-one's conventions are made fighting opponents. It rather shows temporal distances and ones in thinking : the secondary provocative character is only tertiary in the machine of Molnár. One of the reasons for this could be that this piece of art as an exhibit only makes its own reception possible in a common space, and so it contradicts the contemplative reading strategy which combines the reception of the text with solitude, seclusion, leisurely and tranquil interpretation and thinking which is regarded to be ideal nowadays. So by writing the Kuhlmann-sonnet on an exhibit we fundamentally change the rules of its reception and perhaps we get the receptor out of the rut. The machine has gone through the triumphal march and returned home after fulfilling its duty of fidelity : it symbolised a convincing relationship between the German host and the Hungarian guest (because of its creators), and it was also bilingual. We were exposed to the public gaze. It is not easy for the contemporary pieces of art. No-one is quite sure about the criteria based on which we keep the objects, pieces in 2000 and after. The odds are against the machine as its creator is not famous in artist-critic circles. This is also hindered by the fact that Molnár is not qualified or well-informed about artistic life, and the critic by defining the intention of the creator with the qualifications of the creator can get to a negative conclusion. Although I think of Molnár's creation as an interesting enterprise in cultural history, he is more or less not the one who deserves credit for it, he only carried out a commission. What is more, there is not much chance for his continuing his life as an active artist and creating his oeuvre. To cut it short, our executor does not fit to what can be expected from an artist, and it would be hard to make accept that a piece of art was born without a single artist contributing to it, and the only thing we have is the credits. The Kuhlmann-machine is not adequate for our author-principled canon. It would be worth to weigh the pros and cons of a title-principled or subject-principled approach. After all this and on top of all this it is enough to say that the Kuhlmann-machine calls us to play and it encourages every-one to think. And let me warn you that the story of the machine is not yet finished ! What if a painter paints a picture about Molnár's Kuhlmann-machine or some-one writes a poem of praise about it ? As Irnerio finishes his monologue in Calvino : « All of my works are put in a book now. So it will be a book with the photos of all my books. And when it is published, I will make sculptures of it, many a many ».[2]

[2]Thanks to András Márton Baló for his contribution and help in the English version.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

8. fejezet - Ildikó Bárczi – Ars compilandi. Le principe de l’encyclopédisme dans la composition des sermons au Moyen Age tardif

Ars compilandi. Le principe de l’encyclopédisme dans la composition des sermons au Moyen Age tardif.

En examinant les catalogues d’incunables et d’imprimés anciens des bibliothèques hongroises, on peut remarquer qu’en ce qui concerne le nombre des ouvrages, des éditions et des exemplaires, une des sections les plus volumineuses est celle de la littérature latine des prédications. On va voir par la suite qu’on peut compter, parmi ces ouvrages, non seulement les recueils contenant des sermons rédigés, mais aussi tous les manuels, les ouvrages de référence qui, par leur matière et leur structure, servent à la rédaction de nouveaux recueils de sermons.

Mais la bibliographie spéciale montre que les critiques littéraires ont rarement concentré leur attention sur la totalité de ce type de textes qui est homogène du point de vue de la méthode de la rédaction. La majorité des chercheurs font leur sélection en posant des questions spéciales et particulières concernant la totalité des ouvrages. Ils cherchent des choses uniques, spécifiques et singulières – et n’en trouvent guère. L’exception dans la littérature hongroise est l’essai de Tivadar Thienemann, « Les contemporains allemands de Pelbartus de Temesvar ». Il formule sa conclusion, tirée de la comparaison des sermons de Pelbartus avec ceux de Johannes Gritsch, de la manière suivante : « son titre est le même, ses matières sont les mêmes, sa structure est la même ». Et de façon plus généralisée encore : « Ayant mis en parallèle les sermons de Gritsch, Meffreth et Pelbartus, on peut immédiatement voir la similitude étonnante, la constance, l’homogénéité de l’atmosphère intellectuelle dont ces sermons proviennent ».

Donc si l’on veut saisir les caractéristiques des ouvrages spéciaux, on va trouver que ce projet est presque inachevable. Le choix du sujet des sermons est défini par la liturgie, mais on peut observer que les divisions et les subdivisions apportent souvent une variété de sujets toujours plus riche. Ce qui cause la plus grande difficulté, c’est le fait que la plupart des phrases contiennent des citations dont le locus n’est pas marqué d’une façon exacte. Les autorités citées sont assez nombreuses : outre la Vulgate (qui est citée le plus souvent, on rencontre les auteurs de l’Antiquité païenne, la patristique entière, la science arabe, la théologie scolastique, le droit canonique, les légendes hagiographes, les chroniques, etc.

On peut essayer de trouver les lieux originaux des auteurs à l’aide des éditions critiques et de celles désormais publiées sur Internet, mais il y a deux raisons qui rendent douteux le résultat de ces efforts au demeurant immenses : de nombreuses citations présentent un texte dégénéré ou varié, et la recherche des lieux originaux n’aide pas à mieux comprendre la richesse des recueils examinés.

Le problème le plus important est de trouver la façon de traiter les textes de la compilation ayant pour exemple l’usage contemporain de rassembler la matière. La recherche des recueils de sermons du Moyen Age tardif en Hongrie, leurs sources directes et les manuels montrent que les plus importants moyens de l’orientation dans la matière sont les *tabulae*, les catalogues analytiques qui accompagnaient presque tous les ouvrages en ce temps-là. Si l’on en examine les mots-clés et les explications contenant les citations, on peut voir que ces citations, quelle que soit leur origine, sont organisées autour des mots-clés. Comme les textes des livres compilés sont assemblés à l’aide de ces *tabulae*, le lecteur d’aujourd’hui peut sans aucune difficulté en fournir une, cela n’exige qu’un peu d’expérience.

La matière dans les *tabulae* ne peut pas être plus riche que celle du recueil, mais les accents sont différents ; ce qui est souligné ou oublié peut être très caractéristique. La variété de la matière présentée dans la tabula (c’est-à-dire son encyclopédisme) dépend souvent du choix des auteurs des *tabulae*, pour la plupart anonymes.

La comparaison de deux *tabulae* faites pour le même ouvrage nous amène à des observations intéressantes. Il n’y a pas d’autre explication aux différences entre leurs mots-clés que les intentions différentes de leurs auteurs.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Les deux auteurs de *tabula* pour la *Summa theologica* d'Antoninus Florentinus ont travaillé indépendamment l'un de l'autre : l'auteur de la *tabula* du manuscrit latin 1430 de la Bibliothèque Nationale d'Autriche d'une part, et Johannes Molitor d'autre part, dont la *tabula* accompagnait constamment la *Summa theologica* à partir de 1485. L'explicit du manuscrit donne la date de 1485. Il semble raisonnable de créer des groupes thématiques des mots-clés présents chez Johannes Molitor, mais absents dans le manuscrit. Voilà une liste presque complète : je n'y ai pas inclus les mots de peu d'intérêt et les noms de personnes.

Pastoration : attritio, cantilena, cibus, clandestinum matrimonium, consolatio, contemplativus, crapula, cupiditas, decalogus, dissensio, displicentia, divortium, dolor, extasis, fatuus, felicitas, fletus, fragilitas, génitale membru, habitus, incuba et succube, inquiétude, inspection spectaculorum, invocatio daemonum, iocosa dicta, iterare … poenitentiam, languor, levitas, libido, litigiosus, longanimitas, mansuetudo, morosa delectatio, nocturna pollutio, novitatum praesumptio, oscula, potentiae animales, pudicitia, pupillorum et viduarum respectus, rancor, recreatio corporis, risio, scrupulosa conscientia, sodomia, stupor, subsannatio, tarditas, taxillorum ludus, tenacitatis, differentiae.

Droit : alienare, bulla, citatio, concessum, contractuum … modi, delictum personae, discretio, dissimulare, exactiones, gibbosus, homagium, illegitimatio, illicite, immunitas, impositio, infames, iniustitia, ius gentium, leprosus, laesio, locupletari, manumissio, matricida, mos, mutilans, pacta, petitio, praegnans mulier, pueri, spurius, substitutio.

Droit canonique : altar, anathema, claudi, clausura, Clementina, concubinarii sacerdotes, curatus, exorcista, exitus religionis, gentiles, indignus, iubileus annus, miracula, pagani, palatium episcopi, peregrini, primates, proprium in religione, Romana ecclesia, Romipetae, synodus, tributa et census ecclesiae.

Les statuts ecclésiastiques et séculiers : accolitus, actor, apothecarii, aurifices, beginae, camerarii, cantor, Carmelitae, Carthusienses, cerdones, curatores, diaconus, discere, domestici, aedificatores, fraticelli, heremita, mendicantes fratres, mensura falsa, mercatores, meretricium, musici, ornamentorum venditores, pastores, presbyteri, rustici, scholares, stipendarius, subdiaconus, tabelliones, teloneus, villani.

Sciences de la nature : aer, anthropos, cometa, complexio, constellationes, elementa, aetates hominum, hermafrodita, indictio, Kalendae, mathematica, metaphysica, microcosmus, naturalia, numerus, Pythagorica praecepta, physica scientia, planetae, signa zodiaci, torpor.

Explication de la liturgie : Alleluia, calix, chrisma, genuflexio, halocaustum, Kyrie eleison, Magnificat, matutinae, offertorium, oleum sacrum, oriens, pallae altaris, rasura clericorum, salutatio angelica, Sibylla, tonsura prima, veneratio ecclesiarum.

Rhétorique : discutienda, interpretatio, ironeitas, logica, metaphorae, poetarum scientia, rhetorica, saeculares litterae.

Symboles ou métaphores :acies, aquila, basiliscus, bestiae, cardo, claritas, columnae septem, iumenta, mons, pestis, pondus, praedatoria animarum, radices, torcular, virga, volare.

On peut déjà tirer des conclusions de la comparaison des mots-clés identiques dans les deux sources. On peut créer des subdivisions dans la catégorie des mots concernant la pastoration (la prédication, le service pastoral), mais il semble que, malgré les différences, les deux auteurs se sont également intéressés à tous les aspects de ce thème, à l'exception des mots concernant la psychologie chez Johannes Molitor : consolatio, dissensio, extasis, fletus, inquietudo, languor, libido, morosa delectatio, novitatum praesumptio, potentiae animales, recreatio corporis, scrupulosa conscientia.

Le droit et le droit canonique sont représentés par tellement de mots que les différences semblent insignifiantes. Je n'ai trouvé que deux mots concernant le droit parmi les mots qui se trouvent uniquement dans le manuscrit. Le fait que Johannes Molitor attire l'attention sur le pèlerinage jubilé (iubileus annus, peregrini, Romana ecclesia, Romipetae) peut sembler important, tandis que l'on ne trouve rien de la sorte dans le manuscrit.

Les deux tabulae sont assez riches en ce qui concerne les statuts ecclésiastiques et séculiers. Les mots suivants se trouvent dans les deux : abbas, abbatissa, archiepiscopus, archipresbyter, archidiaconus, architectores, artifices, barbitonsores, cardinales, carpentarii, clerici, creditor, custos ecclesiae, delegati, doctores, domini, episcopi, fabri, fenerator, fratres praedicatores, histrionatus ars, hospitalarii, Iudaei, laici, legati, medici, miles, ministri, negotiator, nigromantia, notarii, novicii, organizantes, pellifices, pictores, praelati, primicerius,

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

princeps, procurator, rector, sacerdotes, sartores, serifices, servus, studentes, subdelegati, vicarii, viduae, virgines, usura, uxores.

On ne trouve pas de différences consistantes dans le cas des mots concernant les statuts séculiers. Les mots qu'on ne trouve pas dans le manuscrit attestent la considération des conditions dans les cloîtres (actor, camerarii, meretricium, ornamentorum venditores, teloneus).

Fréquents chez Molitor, les mots concernant les mouvements spirituels des moines et des laïcs attestent, eux, un intérêt différent : Beginae, Carmelitae, Carthusienses, Fraticelli, Mendicantes Fratres.

Quant au traitement des mots des sciences naturelles et de la liturgie, nous percevons une différence dans la précision. Les mots concernant la liturgie qui apparaissent dans les deux sources sont les suivants : absolutio, adventus, agnus paschalis, annuntiatio, aquae sanctae, celebratio, cultus, dies dominica, festa, horae canonicae, missa, oblatio, pallium episcoporum, Pater noster, Symbolum fidei, velum virginum. Il n'y a en a aucun dans le manuscrit que nous ne puissions trouver chez Molitor.

La rhétorique est représentée par deux mots dans le manuscrit : aenigma, memoria.

L'auteur du manuscrit s'intéresse autant que Molitor aux mots qu'on peut utiliser comme symboles bien qu'on ne trouve pas les mêmes mots chez les deux. Les mots du manuscrit soulignés comme symboles sont les suivants : digestiones, plenitudo, protegit, refrenare, rota, serpens, sigillum. Nous rencontrons les expressions numérales suivantes dans le manuscrit uniquement : quattuor rationes, quinque sensus, septem peccata, tria …, triplex …

Sur la base de ces observations, les intentions suivantes sont perceptibles chez les deux auteurs.

Les mots psychologiques de Johannes Molitor et le fait qu'il souligne les métiers et les modes de vie différents servent à une pastoration étendue. Son intérêt scientifique, ses mots de rhétorique, de médecine, et d'astrologie marquent une distance par rapport à l'instruction religieuse. Il serait désirable de faire la tabula de l'ouvrage de Antoninus Florentinus à l'aide de l'outil informatique. C'est ainsi que l'on pourrait percevoir les insuffisances de Molitor.

L'auteur du manuscrit montre son inexpérience dans le choix des mots-clés. Les aspects de la prédication dans le cloître lui paraîssent importants : il fait la différence entre les statuts séculiers, et il oublie les statuts qui ne se trouvent pas dans un cloître. Il ne s'intéresse pas aux notions scientifiques pures. Il attire notre attention sur les détails qui sont utiles pour l'éducation claustrale : les notions primaires, comme l'utilisation de nombres, les explications primaires de la liturgie, et l'utilisation morale et allégorique des notions scientifiques. Tout cela s'affirme aussi dans l'exploitation de la connaissance juridique et dans l'ignorance des éléments religieux qu'il trouve peut-être étranges (beginae, fraticelli). Il se concentre sur les buts de l'école monastique au mot-clé suivant : Historia saepe scribitur falsa. Voilà son explication de cette phrase : « Ita Virgilius Platonem aliqualiter sequens mentitus est omne vitium a corpore originaliter pullulare, originale peccatum non credens, ubi ait : Igneus est illis vigor, et caelestis origo. Seminibus quantum non noxia corpora tardant. Terrenique hebetant artus moribundaque membra. Saepe falsa scribunt isti historici vel morales favore, odio vel amore. Hinc Hiero. fatetur philosophos expresse mentitos, ubi scripserunt Socratem semper eundem vultum habuisse ». Le mot-clé ne saisit pas un détail de la notion, mais la morale inacceptable pour les chrétiens.

Nous voulons profiter des conclusions de cette recherche qui vise à l'analyse du traitement du sujet dans les incunables dans les travaux de l'édition du codex Érdy, une collection de sermons en langue hongroise, qui sera mise sur Internet. Nous publierons le fac-similé, la transcription littérale et une version modernisée du texte. En outre, nous avons également les buts suivants :

– publier le texte entier de toutes les sources d'incunables de l'Anonyme Chartreux. Cela pourra servir de point de départ pour l'édition des ouvrages de Pelbartus de Temesvar ;

– créer un index hongrois-latin des mots-clés : cela peut nous aider à chercher les parallélismes textuels, les citations, sur la base d'ouvrages européens contemporains ;

– examiner les citations d'un point de vue diachronique ; les auteurs cités entreront dans un dictionnaire et dans une bibliographie, accompagné de leur réception européenne.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Nous souhaitons que les recherches aboutissent à une encyclopédie du Moyen Age qui aura besoin d'être étendue, perfectionnée pour former un système organique, et pourra aussi bien être utilisée dans d'autres domaines.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

9. fejezet - Ambroise Barras – O.G.M. : Oeuvres Génératives Matricielles. Génétique virtuelle d'une ou deux Chansons pour Don Juan, de Michel Butor

O.G.M. : Oeuvres Génératives Matricielles. Génétique virtuelle d'une ou deux Chansons pour Don Juan, de Michel Butor.

En 1977, Michel Butor, Pierre Alechinsky et Jean-Yves Bosseur publiaient un étrange et magnifique objet, genre de petit coffret rassemblant divers matériaux composites : « une cassette enregistrée de Jean-Yves Bosseur, un appeau de la manufacture des Armes et Cycles de Saint-Etienne, un jeu de 20 cartes sur vélin de Hollande, un mode d'emploi sur Arches, signé par les trois auteurs, accompagné d'une affiche sur Arches, signée par le peintre et l'auteur, le tout sous emboîtages recouverts d'un papier de reliure du peintre.» Sous les façons insoupçonnables d'une édition de luxe à tirage très confidentiel (80 exemplaires plus 40 hors commerce), Michel Butor – nous resserrons ainsi notre développement sur son *Matériel pour un Don Juan* – concevait cependant l'une parmi les machines les plus industrieuses de production en masse de textes lyriques. Tentons dans un premier temps d'en déployer la mécanique.

On dispose de vingt cartes recto verso dont chaque face est divisée en dix lignes comportant chacune trois cases ou unités pouvant abriter chacune un ou quelques mots. Au milieu de la quatrième ligne on trouve toujours un prénom féminin tiré du théâtre de Shakespeare : Ophélie, Desdémone, Perdita... À droite de ce prénom, sur l'une des faces, est évoqué le lieu shakespearien qui lui correspond : Danemark, Venise, Ecosse... Chaque face est percée de quatre trous, respectivement d'une, deux, trois et quatre unités ; un tiers de la surface est donc supprimé, chaque fois selon une figure différente, toujours dissymétrique. Si on empile les cartes, on va pouvoir lire à travers les trous ce qui se trouve sur des cartes inférieures, parfois beaucoup plus basses[1].

Superposer les cartes pour voir peu à peu les trous dans le support cartonné se combler et se tramer le texte d'une strophe complétée.

Retourner l'une ou l'autre carte, remodeler ainsi les reliefs qui se creusent dans le volume de leur superposition et y lire les transformations poétiques entraînées par cette simple manipulation.

Retirer une carte, en déplacer une autre, substituer l'une à l'autre, ou plus fondamentalement réorganiser l'ordre général de leur empilement par une nouvelle donne, voilà encore autant de gestes par lesquels un lecteur mettra en mouvement ce *Matériel pour un Don Juan*.

Un manipulateur zélé réserverait à sa lecture rapidement exténuée un potentiel proprement invraisemblable de variations toutes singulières, toutes générées à partir de la même matrice poétique des 20 cartons perforés. Considérant qu'en moyenne la superposition de 6 cartes sur les 20 que le jeu comporte suffirait à combler les trous du support cartonné, le capital-lecture du *Matériel* se chiffrerait à un peu moins de 30'000 milliards de variations complètes.

À le mettre en rapport avec les dispositifs de quelques-unes parmi les plus illustres figures de l'art combinatoire et des vertiges exponentiels, le métier à tisser du texte conçu par Michel Butor ne paraîtra pourtant, selon toute estimation chiffrable, guère saisissant – de cette saisie que l'on peut ressentir à soudain retenir de l'infini la vision sublime. En 140 languettes de papier, Raymond Queneau (1961) avait déjà triplé le potentiel de production et fournissait à la volée *Cent mille milliards de poèmes* [2]. À l'avantage d'une première mécanisation du processus permutationnel des vers changeants *(Wechselvers)* de son sonnet, Kuhlmann ajoutait celui d'une dramatisation spectaculaire de l'infini, « mit einer Endlikeit angekleidet » (§23), l'infini dans les habits du fini.

[1](BUTOR 1985 : 133)
[2]KUHLMANN, Quirinus (1673). Breßlauers lehrreicher Geschicht-Herold. Verlegts Johann Meyer –

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Si, de ce point de vue, le *Matériel* ne se démarque pas des pratiques mécanisées de l'écrit telles qu'une histoire de la littérature combinatoire pourrait en esquisser les traits génériques des Grands Rhétoriqueurs à Perec, et que, tout compte fait, il ne rajoute pas à l'excès du nombre, à l'explosion combinatoire, la singularité du Don Juan se reconnaîtra davantage dans le rapport ambigu que l'oeuvre entretient avec le modèle machinique contemporain par excellence : l'ordinateur.

Rapport de fascination, certes, et Michel Butor (1982) y est sans doute enclin lorsqu'il avoue que l'introduction de telles données dans des ordinateurs permettrait de naviguer dans d'immenses territoires poétiques, non seulement de les lire, mais de les transformer au fur et à mesure de notre lecture pour nous-mêmes ou d'autres lecteurs.

Nombreuses sont les allusions à ce modèle digital universel, dont la perforation des cartons est sans doute la figuration la plus spectaculaire : souvenons-nous en effet que données et instructions ont longtemps été fournies aux ordinateurs des premières générations – et avant eux aux orgues de barbarie et aux métiers à tisser – sous forme de cartes à trous. Les trous y prenaient la valeur d'unités minimales d'information : l'information filait par les trous. De même avec ce Don Juan, l'information – et la variation de l'information – passe par les trous. La démonstration peut en être répétée

(http ://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/cartes/cartes.html), il suffit en effet de réorganiser l'empilement des cartes pour qu'une nouvelle configuration de mots, de syntagmes, émerge en surface du volume de leur superposition.

Par ailleurs, le « mode d'emploi » dont Butor accompagne son matériel détaille pas à pas divers modes de manipulation de ces 20 cartes : « On empile, et on lit ce qui apparaît. [...] On glisse la première carte sous la pile, on lit. [...] Et ainsi de suite. Faisons tourner un peu la machine. » Ou encore : « Je prends deux cartes. [...] Je retourne ces deux cartes. [...] J'en prends deux autres. [...] Je retourne. [...] Et ainsi de suite. Faisons tourner un peu cette nouvelle machine. Le caractère systématique et régulier de ces manipulations force évidemment l'analogie avec le fonctionnement algorithmique d'un programme informatique dont elles héritent en conséquence du caractère machinique : il s'agit bel et bien de « faire tourner la machine ».

Butor articule encore le réseau lexical de son texte autour d'une série de verbes à l'infinitif qui ne manquent pas de résonner – allusions plus subreptices – comme autant d'instructions dont sont usuellement constituées les lignes d'un programme informatique : *circuler, plonger, interroger, communiquer, explorer, découvrir, retrouver, appareiller, ...*

Mais ces allures d'allégeance envers le modèle computationnel ne sont pas sans induire quelques résistances profondes, que manifeste déjà symboliquement le parasitage du lexique tantôt évoqué par des instructions aussi incertaines que : *balbutier, trébucher, grésiller, osciller, se taire, s'évanouir, rêver...* Strictement contemporain de l'avènement de l'informatique, le matériel pour un Don Juan nous paraît en fait bien plus lui marquer une retenue défiante : si le nouveau modèle technologique décline le critère du qualitatif en termes quantitatifs de performances, de rentabilité et de rendement, le dispositif génératif de Michel Butor entend bien quant à lui en inverser la logique au profit d'une qualification sans restriction des productions textuelles.

Paradoxalement peut-être, le problème ne s'était jusqu'alors posé en de tels termes : quel statut littéraire reconnaître aux multiples produits combinatoires d'une oeuvre générative matricielle ? À se confronter à l'artifice magistral de Quirinus Kuhlmann, une lecture du « 41ème Baiser d'amour » ne consistera évidemment pas à tenter d'épuiser les multiples variations permutationnelles du sonnet matrice. Tout juste se contentera-t-elle d'un repérage analytique des composants à permuter, de leur couplage en distique, etc. Mais bien plus efficacement éprouvera-t-elle la radicalité esthétique du geste de l'auteur à reporter son intérêt sur la postface *(Nachwort)* que ce dernier joint au poème : Kuhlmann y prend en effet le soin d'épeler, sur plus de soixante lignes, l'énoncé verbal d'un nombre de 67 chiffres approchant l'estimation des variations potentielles de son Wechselvers : en somme et sans forcer le paradoxe, lire le « 41ème Baiser » revient de fait à renoncer à sa lecture pour celle de l'énoncé verbal de sa démesure chiffrée.

La question n'en est pas moins confondante reportée aux *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Critiques et spécialistes de l'oeuvre n'ont jusqu'ici cessé d'évaluer les stratégies de leur lecture : la méthode artisanale de G. Charbonnier[3] qui y recherchera quelque solution privilégiée, « quelque perle dans la grisaille »,

[3]MOLES, Abraham A. (1990). Art et ordinateur. Paris : Blusson, p. 152.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

etc. Toutes cependant concèdent son caractère intotalisable à l'œuvre qui ne leur cède que fragmentairement. Je maintiens pour ma part qu'à terme cette œuvre sera notablement mieux lue par la seule considération de ce geste éditorial manifesté dans la proposition suivante qui en donne sa définition idéale : « Queneau offre 190 258 751 années plus quelques plombes et broquilles de lecture ».

Cette promotion esthétique du nombre comme principe, concept, ou idée de l'oeuvre s'opère, il ne faut pas s'en masquer les conséquences, aux dépens des produits textuels génératifs : le point focal de l'œuvre s'est notablement déplacé de la matrice générative du « 41e baiser » sur la postface qui en articule le nombre faramineux, des dix sonnets géniteurs à partir desquels s'opèreraient toutes les combinaisons vers à vers sur la proposition liminaire par laquelle l'auteur titre le chiffre de son œuvre : *Cent mille milliards de poèmes*.

Là où Kuhlmann comme Queneau ne font oeuvre que paratextuelle – pour le dire vite certes, mais à dire vrai néanmoins, ces œuvres ne produisent jamais leur texte, elles sont inaptes à le faire par définition, sur le même mode qu'une œuvre conceptuelle ne se manifeste jamais que par le geste qui en désigne la non-réalisation -, Michel Butor opère un recentrement tout à fait remarquable sur la configuration du texte en génération. Contrairement à ces illustres modèles pour lesquels aucune publication des textes n'aurait été convenable ni même concevable, sauf aberration ou contresens flagrants – ainsi l'édition des *Cent mille milliards de poèmes* dans les *O.C.* de Raymond Queneau en format Pléiade -, *Matériel pour un Don Juan* représente le coeur d'un vaste dispositif littéraire par lequel les produits textuels qui découlent de sa manipulation gagnent une lisibilité que le traitement combinatoire mettait formellement en péril.

Lectures d'un Don Juan

Qu'en est-il plus précisément ?

Entre 1972 et 1983, Michel Butor ne délivre à notre connaissance pas moins de 7 recueils de strophes don juanesques (http://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/chansons/djbiblio.html) générées à partir du même *Matériel pour un Don Juan*. En 1972, 40 strophes illustrées par Ania Staritsky paraissent chez l'éditeur d'art Gaston Puel sous le titre d'*Une Chanson pour Don Juan*. La revue *Métamorphoses*, n°19-20 (1973) recueille un fragment de 20 strophes arrangées d'un « *Don Juan dans l'Essone* ». Deux livraisons que la revue *Obliques* (n°4+5, 1974) consacre à la figure de Don Juan fournissent à Michel Butor l'occasion de publier 72 strophes d'un « *Don Juan dans les Yvelines* ». En 1975, le peintre Michel Vachey illustre 47 strophes d'un « *Don Juan dans la Manche* ». 12 strophes d'« *Une chanson pour Don Jean-Luc* » paraissent le 29 octobre 1978 dans le journal annuel du *Bout des Bordes* (n°4) pour l'anniversaire de Titi Parant. 24 strophes constituent la série « *Don Juan à Fribourg* » publiée en 1982 dans les *Actes du colloque Don Juan*. En 1983 enfin, « *Une chanson pour Don Albert* » est recueilli dans le volume d'artiste *Seize et une variations* d'Albert Aymé.

L'énumération de ces titres paraîtra sans doute fastidieusement scolaire. Qu'on lui reconnaisse néanmoins le mérite de mettre en lumière une production textuelle conséquente : un peu plus de 220 strophes réparties en 7 ensembles viennent concrètement circonscrire sans l'y confiner cependant l'espace textuel virtuel du *Matériel pour un Don Juan*. Le corpus édité de ces *Chansons pour un Don Juan* donne corps à la labilité industrieuse des machinations du *Matériel.*

Si, comme nous avons tenté de la caractériser plus haut, la lisibilité des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau et du « *41* ème *Baiser d'amour céleste* » de KUHLMANN subit un puissant excentrement corollaire à la spécification « conceptuelle » de leur actualité opérale, quelles lectures appellent ces différents précipités textuels du *Matériel pour un Don Juan* – comme on parle par ailleurs de précipités réactifs d'une manipulation chimique ? Ou encore, mais c'est là sans doute poser la même question par l'abord de l'autre face du problème, comment se constituent-ils en textes ?

Avec Michel Sicard[4] (1984 : 39), l'un des rares critiques à s'être minutieusement penché sur la constellation donjuanesque de Michel Butor, nous convenons qu'il s'agit en effet de définir une nouvelle configuration du texte par des moyens non-inertes, échappant en partie à l'ancien système des *figures* et des *règles,* toute cette grammaire thématique et métrique des sens et des sons : le texte devra se circonscrire dans des arrangements plus vastes et plus flexibles à la fois, rendant compte d'une autre prosodie.

[4]Cf. Michel Sicard (1984 : 39), voir la Bibliographie.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Nouvelle configuration, autre prosodie, plus vaste et plus flexible, ... Soient, comme premier exemple, les 12 strophes d'« Une chanson pour Don Jean-Luc » (BUTOR 1978), (http ://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/chansons/bord_ser.html) : les reprises entre strophes impriment à l'ensemble sa régularité et son rythme litaniques (s.1, 3, 5, 7 et 9 : *je me souviens*). Elles esquissent l'émergence lente de phases prosodiques, graduellement insistantes dans leur déclinaison paradigmatique, avant leur soudaine disparition de la strophe (s.1 : *moissonneuse loi des navigateurs,* s.2 : *danseuse impératrice des ruelles,* s.3 : *danseuse énigme des navigateurs,* s.4 : *danseuse clef des navigateurs,* s.5 : *danseuse souveraine des navigateurs,* s.6 : *danseuse parfum des navigateurs,* s.7 : *danseuse espoir des navigateurs,* s.8 : *baise-moi étonnement des hirondelles*). Elles tracent encore d'une strophe à l'autre l'esquisse d'un passage mieux que d'un enchaînement, d'un affleurement furtif mieux que d'une relation[5] (ainsi la présence régulièrement décalée vers le centre invariant de la strophe de « boule » et de « dans tes yeux »).

On imagine volontiers alors la possibilité de croiser ces observations de surface avec une analyse plus systématique de la séquence des strophes, d'établir la formule de leur engendrement successif, de rétablir en quelque sorte le mode d'emploi, par leur auteur, des cartes du *Matériel*. De production en série de strophes originales, *le Matériel pour un Don Juan* voit alors sa fonction convertie en celle d'assistance de nos lectures « génétiques » des Chansons pour un Don Juan. Il n'est pour le coup pas trop ardu de restituer pour chaque strophe l'empilement des cartes perforées qui en constitue la matrice, et de là de rétablir le geste qui d'une strophe a manipulé les cartes jusqu'à la conformation de la strophe suivante. Ainsi soumise à cette analyse,

http ://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/chansons/bordes.html, la « Chanson pour Don Jean-Luc » rend manifestes les gestes qui en ont soutenu la production.

On constitue un paquet de 10 cartes. On substitue la première position dans le texte par « Boule », la dernière par « dans tes yeux ». On remplace le nom de femme par « Titi » et le nom de localité qui lui est lié par le premier nom du code postal de l'Ariège (F). On lit.

On retourne la première carte du paquet. On avance « boule » et recule « dans tes yeux » d'une position dans le texte. On substitue le nom de localité par le nom suivant du code postal. On lit.

On enlève la première carte du paquet. Même jeu de transformations locales. On lit.

Et ainsi de suite pour les strophes suivantes.

Dans la publication papier de cette série, Michel Butor avait eu le subtil raffinement de ponctuer la dernière strophe publiée par un *etc*. Le lecteur entreprenant sera dès lors en mesure d'y rapporter les strophes inédites dont il aura assuré de manière absolument déterministe l'archéologie virtuelle

(http ://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/chansons/bord_etc.html). La série configurée par le geste initial de Butor s'y rassemblera alors jusqu'à l'épuisement de son matériau, après la vingtième strophe.

Cette première exemplification, aussi sommaire soit-elle, illustre déjà relativement clairement une part des enjeux parfois contradictoires qu'engage le dispositif textuel des *Chansons pour Don Juan*. Sérielles, les compositions de ces chansons sont certes toutes contenues dans la formule, dans l'algorithme manipulatoire qui en spécifie les états strophiques successifs. L'analyse génétique par laquelle notre lecture tente de restituer le geste transformateur qui, de la strophe précédente, configure la strophe suivante, est certes encline à y investir, faute d'autres grammaires ou métriques, toute la raison de la série, qui pour le cas précis s'énoncerait synthétiquement comme suit : « De l'empilement initial de 10 cartes, on retourne la carte supérieure avant de l'en retirer, et ainsi de suite jusqu'à ce que plus aucune carte ne soit disponible ». Mais cependant, de la série dont cette formule programmatique assure la détermination sans équivoque de la première jusqu'à la dernière strophe, l'édition des strophes reste lacunaire : Michel Butor ne publie que les 12 premières des 20 strophes dont la formule de génération assure pourtant la totalisation. Michel Butor joue ici de l'écart. Appliqué avec plus de rigueur et de système, ce type d'analyse ne manquera pas de forcir dans le texte toutes les marques de l'inadéquation entre la série et sa formule.

La démonstration pourra à moindre effort être reproduites sur toutes les *Chansons*, qui multiplient et varient les figures de non-coïncidence, d'inéquation, d'écart. Contentons-nous ici, avant de conclure, d'en mettre en valeur

[5]. « [L]a succession des strophes ne trace aucun enchaînement, mais seulement la possibilité de passage d'un texte donné à un autre légèrement rectifié. » (Sicard 1974 : 647)

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

une autre occurrence insolite dans ce qui constitue la plus longue série publiée de strophes à un Don Juan. « Don Juan dans les Yvelines » (http ://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/chansons/yvelines.html) est constitué de 72 strophes dont l'analyse croisée avec le *Matériel pour un Don Juan* nous révèle sans surprise que la génération suit un algorithme régulier de manipulation des cartes. Contentons-nous ici de remarquer que la série croît par cycles de dix strophes et que, contrairement aux 9 premières composées de 3 cartes empilées, la dixième strophe de chaque cycle est elle constituée par la superposition de 2 cartes seulement. Cette différence suffit à marquer dans la succession des strophes la fin d'un cycle de génération.

Une fois encore, la série des strophes joue ici d'écarts entre sa définition, algorithmique, et sa réalisation textuelle : de manière tout à fait impromptue, la série commence en cours d'un cycle de manipulations. La première strophe constitue une fausse amorce de la série qui, corollairement, ne s'achève pas sur une strophe de clôture.

À l'*ellipse* caractéristique de notre premier exemple évoqué, on ajoutera ainsi, comme autre figure notoire d'une possible rhétorique restreinte – restreinte aux oeuvres génératives matricielles -, cette deuxième forme de non-coïncidence du texte avec les lois de sa série.

Il faudrait ici sonder toutes les infractions au code de leur génération, toutes les turbulences, les inconséquences, les corrections, les repentirs que cette confrontation du texte avec l'établissement de son profil régulier révéleraient.

Je ne me soustrais à cette tâche que pour insister une fois encore sur l'enjeu théorique dont me paraît relever une telle entreprise critique : nous avons pu tantôt le mettre en évidence, ce qu'une œuvre générative matricielle – dont les processus d'engendrement sont essentiellement contraints par un algorithme combinatoire qui en manipule avec la plus grande rigueur les données constitutives – propose à ses éventuels lecteurs correspond davantage au chiffre de l'œuvre qu'à son texte. Au risque de la combinatoire se joue ainsi le sort du texte et de sa lisibilité. L'exemple particulier du *Matériel pour un Don Juan* ouvre une alternative esthétique à cette disparition constatée du texte combinatoire : contre sa réduction à l'expression programmatique de sa loi d'engendrement, le texte sériel prend ici corps et consistance à travers une lecture croisée qui entend articuler à l'établissement virtuel d'un texte idéal, les stratégies dissimilantes par lesquelles concrètement le texte ruse avec sa loi.

Notes :

1. « [L]a succession des strophes ne trace aucun enchaînement, mais seulement la possibilité de passage d'un texte donné à un autre légèrement rectifié. » (Sicard 1974 : 647)

Bibliographie : littérature combinatoire

CHARBONNIER, Georges (1962). Raymond QUENEAU. Entretiens avec Georges CHARBONNIER. Paris : UGE/10|18 – KLINKENBERG, Jean-Marie (1985). Intervention suite à PESTUREAU, Gilbert (1985). Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère..., Temps mêlés, n°150+25-28. Verviers – KUHLMANN, Quirinus (1671). Himmlische Libes-Kuße (reprint : B. BIEHL-WERNER (hrsg.). Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1971) – KUHLMANN, Quirinus (1673). Breßlauers lehrreicher Geschicht-Herold. Verlegts Johann Meyer – MOLES, Abraham A. (1990). Art et ordinateur. Paris : Blusson – QUENEAU, Raymond (1961). Cent mille milliards de poèmes. Paris : Gallimard

Annexes :

O.G.M. : Abstract in english : http://freemail.hu/fm/barras_1.htm

Don Juan – Michel Butor. Bibliographie : http://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/chansons/djbiblio.html

Matériel pour un Don Juan, extraits : http://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/cartes/cartes.html

Une chanson pour Don János : http://infolipo.unige.ch/ambroise/ogm/donjanos/donjanos.html

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

10. fejezet - Daniel Heller-Roazen – La perte de la poésie

La perte de la poésie.

Le titre sous lequel je voudrais classer mon intervention, *La perte de la poésie*, est un titre ambigu. Parler de « perte de la poésie » renvoie à deux propositions possibles ; dans la première, il y a perte de la poésie en ce sens que l'on perd la poésie : on ne retrouve plus le vers ; dans la seconde, en revanche, il y a perte de la poésie dans le sens où c'est la poésie qui perd quelque chose : le vers ne retrouve plus ce qui lui appartenait en propre.

Ces deux formes de perte poétique coïncident, de façon exemplaire, dans le *Roman de le Rose*, au point que l'on pourrait soutenir – et c'est la thèse que je voudrais proposer aujourd'hui – que le roman de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung se caractérise précisément par ceci que c'est un poème qui se perd. L'œuvre tout entière se fait défaut à elle-même ; c'est en ce défaut même que réside l'unité du roman.

Il importe d'observer qu'une telle affirmation, qui peut surprendre de prime abord, est, d'une certaine manière, implicite dans le jugement classique porté sur le *Roman de la Rose*. Dans les ouvrages dédiés par la philologie romane et l'historiographie de la poésie française au roman de Guillaume de Lorris et de Jean de Meung, l'article défini dont on se sert pour renvoyer à l'œuvre – *le Roman de la Rose* – marque d'emblée le lieu d'une certaine indétermination, où l'intégrité et la consistance mêmes de la composition entière sont en jeu. Considérer la perte du poème, c'est dès lors poser la question la plus élémentaire, la plus inévitable, relative à la forme du roman bipartite : Qu'est-ce que « le » *Roman de la Rose* ?

D'une part, il y a le « premier » *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris : produit, selon les histoires littéraires, de la tradition de la littérature érotique, d'origine aristocrate et courtoise, qui est toujours vivante dans la première moitié du 13ème siècle. Commencé vers 1240, le roman de Guillaume a été interrompu, pour des raisons peu claires, juste avant la fin : « près de sa conclusion », selon la formule de Langlois, et apparaît comme un fragment, sans achèvement narratif et poétique[1].

D'autre part, il y a le « deuxième » *Roman de la Rose*, de Jean de Meung, qui constitue plus des quatre cinquièmes de l'œuvre totale : le produit, nous dit-on, de l'imagination « bourgeoise » et « scolastique » d'un clerc formé dans les facultés de philosophie et de théologie de l'Université de Paris dans la seconde moitié du 13ème siècle.

Le jugement des critiques sur le roman commencé par Guillaume de Lorris et achevé par Jean de Meung – sur le *Roman de la Rose* dans son entier – a été sévère.

D'abord, dès les premiers lecteurs du roman, le rapport même entre le roman de Jean et celui de Guillaume se voit dénié ; le texte à achever, le fragment, semble, *stricto sensu*, n'être pas même « continué ». Ainsi Paulin Paris écrit déjà en 1856 que Jean se sert du roman de Guillaume comme d'une pure « occasion » pour écrire le sien[2]

En déniant au « second » *Roman de la Rose* son statut de continuation par rapport au premier, les critiques ont nié d'un même geste son hamornie interne ; ils ont soutenu qu'en elle-même la « conclusion » apparente demeurait effectivement inachevée, selon les critères élémentaires de la forme esthétique. Sur ce point aussi le jugement de Paulin Paris a anticipé sur l'opinion, devenue classique, que porte notre siècle sur Jean de Meung. « On ne saurait lui demander un plan », écrit Paris, car « l'art de la composition n'est pas le sien ; il médite sur tout, comme Montaigne, avec la même indépendance de pensée, des fois avec la même force d'expression, et toujours avec le même désordre. »[3]

Le roman se décompose ainsi en « deux poèmes hétéroclites »[4] Il y a donc d'une part le roman, acceptable d'un point de vue esthétique, mais qui est pourtant *de facto* fragmentaire, et de l'autre la continuation, inacceptable du point de vue formel, mais qui est néanmoins achevé de fait ; d'une part, l'oeuvre morcelée par hasard, de

[1]Ernest Langlois, Le Roman de la Rose (Paris : Firmin-Didot, 1914-1924 [Société des Anciens Textes Français, Paris]), vol. I, 3.
[2]C. S. Lewis, The Allegory of Love : A Study in Mediaeval Tradition (Oxford : Oxford University Press, 1938), 137 ; 140. En général, C. S. Lewis écrit, « it is rash to differ » avec Ernest Langlois (136).
[3]Ibid., 141.
[4]Langlois, Les origines et les sources du Roman de la Rose, 94.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

l'autre, celle qui ne parvient pour ainsi dire pas à constituer un tout, du fait de sa propre nature. Le chiasme en jeu dans cette analyse de la division du roman apparaît clair : le fragment de roman est dit (virtuellement) achevé, tandis que le poème intégral est jugé (essentiellement) inachevé.

C'est ainsi que les fragments de Guillaume et de Jean composent, en décomposant « le » *Roman de la Rose*, « une » œuvre dont l'unité ne peut qu'être parcourue par une série de ruptures stylistiques, formelles et poétiques ; œuvre « une » qui est marquée, dans ses parties et dans son tout, par une perte radicale d'identité à soi.

En dépit de ce qu'on a souvent dit ou supposé, les coupures qui caractérisent le texte du *Roman de la Rose* ne viennent pas le grever de l'extérieur ; elles ne sont pas, pour ainsi dire, des accidents qui gâcheraient ce qui aurait dû aller autrement, qui empêcheraient le roman d'assumer sa propre forme homogène et cohérente. Au contraire, elles jouent un rôle poétique fondamental dans l'économie du poème. Dans sa rhétorique – dans son organisation, dans ses figures, dans ses topiques propres – le roman met en scène et amplifie le morcellement même qui le traverse. En exposant la perte qui gît en son centre, il s'exhibe dans sa différence à lui-même.

Dans cette perspective, il n'est pas de passage *du Roman de la Rose* plus exemplaire que celui où s'achève le texte de Guillaume et où débute celui de Jean. Au moment de la conjointure du *Roman de la Rose*, les deux « parties » du poème se relient en étant divisées. La rupture du roman est repliée dans le tissu du roman – pas en s'effaçant, mais en s'exposant en tant que telle.

Vous vous souviendrez de la scène, à la fin du roman de Guillaume, où le narrateur exprime son désespoir face à l'incarcération Bel Acceuil :

Hé ! Bel Acueil, ce sai de voir

qu'il vos beent a decevoir,

et, se devient, si ont il fet.

Je ne sai or coment il vet,

mes durement sui esmaiez,

que entroblié ne m'aiez,

si en ai duel et desconfort.

Ja mes n'iert rien qui me confort

se je pert votre bienveillance,

car je n'ai mes aillors fiance (vv. 4019–4028)

À cet endroit, les éditions modernes du roman marquent l'interruption dans le texte par un espace entre la fin de la première partie du poème et le début de la seconde : un blanc intervient pour signaler la rupture qui a eu lieu. Un blanc, donc, assez important pour être remarqué par l'oeil du lecteur, mais assez insignifiant pour ne pas remettre en question la continuité du discours du je poétique.

Le texte de Jean semble, en tous les cas, se situer exactement au moment où prend fin celui de Guillaume. Il se réfère, par une anaphore, à la « perte » des vers finaux du « premier » Roman de la Rose :

Et si l'ai je perdue, espoir,

a poi que ne m'en desespoir.

Desespoir ! Las ! je non feré,

ja ne m'en desespereré,

quar s'Esperance m'iert faillanz,

je ne seroie pas vaillanz. (vv. 4029–4034)

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Dans les éditions modernes, la continuité entre ces vers et ceux qui les précèdent est donc assurée par la forme typographique de la page imprimée. Les vers de Guillaume, « Ja mes n'iert rien qui me confort / se je pert votre bienveillance, / car je n'ai mes ailloris fiancé, » apparaîssent presque immédiatement avant l'incipit de la continuation : « Et si l'ai je perdue, espoir, a poi que ne m'en desespoir ». Aucune page ni aucun texte ne sépare les deux parties de l'œuvre ; le discours peut se lire de manière suivie, comme un texte unique. L'anaphore sur laquelle s'ouvre la deuxième partie du roman ne connaît donc aucune suspension : la « perte » à laquelle elle se réfère (« et si l'ai je perdue ») s'identifie, selon toute apparence, à celle qui est indiquée à la fin de la première partie– c'est à dire, à la perte de « bienveillance » (ou de « fiance ») des vv. 4027–4028. Et si le texte originel laissait subsister le moindre doute, la traduction plus récente élimine toute ambiguïté possible. La version française d'Armand Strubel restitue entre parenthèses le terme anaphorisé qui manque au texte de Jean de Meung. On peut ainsi lire, au début de la continuation dans l'édition parue aux « Lettres Gothiques » : « Et pourtant, je l'ai peut-être perdue (votre bienveillance) : il ne manque pas grand-chose pour que j'en tombe dans le désespoir. »[5]

Si l'on considère à présent la forme dans laquelle apparaît le roman dans les manuscrits du 13ème et 14ème siècles, on trouve au contraire que la « perte » en jeu ne se laisse pas si aisément identifier. Le fonctionnement de l'anaphore est plus complexe. Il y a quelque chose, dans l'expression même de la « perte », qui se perd.

La raison d'une telle perte – perte de l'objet même de la « perte » dont il s'agit dans le texte – est simple ; elle s'explique par le fait que le manuscrit n'a pas la forme du livre ; son agencement n'est pas celui de l'édition moderne. Dans les exemplaires médiévaux du *Roman de la Rose*, le texte de Guillaume est clairement distingué de celui de Jean. En s'intercalant après une rubrique qui marque la fin de la première partie du roman, les vers de la continuation semblent avoir été immédiatement identifiables en tant que tels, bien avant que le texte lui-même ne l'annonce, dans une célèbre scène (vv. 10558ss.) qui explicite la substitution à Guillaume de Jean. Les manuscrits du 13ème et 14ème siècles, tels que BNF fr. 1559, BNF fr. 1569, BNF fr. 1567 et BNF fr. 25926, indiquent tous l'interruption dans le texte du roman, soit par des commentaires ou des passages interpolés au sujet des deux auteurs, soit par des marques typographiques qui signalent la fin du texte de Guillaume et le début de celui de Jean. Le BNF fr. 1559, exemplaire de la fin du 13ème siècle, marque cette rupture dans le roman par une rubrique qui énonce que : « Ci conmance maistre Jehan de Meung » (fol. 34 v). Le scribe du BNF fr. 25926, manuscrit du 14ème siècle, a suivi la même pratique ; il indique l'incipit de la continuation par ces mots (fol. 30 r) : « Ci conmence mestre Jehan de Meun ». Le BNF fr. 1567, autre manuscrit du 14ème siècle, marque le début du texte de Jean en distinguant par une majuscule la lettre qui inaugure le début de la continuation : « Et si l'ai je perdu… » (fol. 31 v). Le BNF fr. 1569, qui est aussi du 14ème siècle, contient un texte de sept vers sur la mort de Guillaume et « l'amour » qui a généreusement permis a Jean de continuer le roman (fol. 28 v). La pratique reste inchangée lorsque, près de deux siècles plus tard, le scribe du BNF fr. 19153 signale le début de la continuation par une interpolation ainsi qu'une image du deuxième poète (fol. 31 v)[6].

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'objet de la « perte » qui nous intéresse soit à son tour effacée dans les manuscrits. Ce n'est pas seulement que ces manuscrits ne contiennent pas, cela va de soi, d'additions ou scholiae qui indentifieraient le segment linguistique auquel fait référence le je de la continuation lorsqu'il écrit : « Et si l'ai je perdue… » (v. 4029). Souvent, les premiers manuscrits du roman ne contiennent aucun marque de l'accord entre le participe passé avec l'objet qui le précède (« bienveillance » ou « finace ») : ainsi, dans un exemplaire du début du 14ème siècle, le BNF fr. 1567, on trouve, non pas « Et si l'ai je perdue » comme dans les textes de Langlois, Lecoy et Strubel, mais « Et si l'ai je perdu ».[7]

Sur le plan linguistique, l'absence de la terminaison féminine ne décide, à proprement parler, de rien dans le texte. On ne saurait dire qu'elle marque l'effacement de l'objet auquel le mot *perdue* se réfère, car la langue ancienne, à la différence de la moderne, ne connaît pas encore une pratique univoque à cet égard. En même temps, on ne pourrait exclure ici l'hypothèse d'une véritable perte dans le fonctionnement sémantique de perdu : il reste bien possible que le participe passé s'émancipe, dans sa forme sans « e », de tout lien à un objet précédent.

[5]Guillaume de Lorris and Jean de Meung, Le Roman de la Rose, éd. Armand Strubel (Paris : Librarie Générale Française, 1992 [Lettres gothiques]), 245n.

[6]Je ne cite, évidemment, que quelques exemplaires ; le travail d'analyse critique des manuscrits du Roman de la Rose dans son entier reste à faire. Sur les démarcations textuelles et iconographiques des manuscrits, on se reportera aux travaux de Lori Walters, sur un corpus plus grand (quoique toujours limité) des manuscrits : « Author Portraits and Textual Demarcation in Manuscripts of the Romance of the Rose », dans Rethinking the Romance of the Rose : Text, Image, Reception, ed. Kevin Brownlee and Sylvia Huot (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1992), 359-373.

[7]BNF fr. 1567, fol. 31 v.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Une certaine indétermination est donc inscrite dans le texte du manuscrit, telle qu'on ne pourrait, à la rigueur, décider de sa force : aucun critère, soit linguistique ou herméneutique, ne suffit à déterminer le sens de ce qui, entre les deux parties du roman, a été perdu.

On ne peut ignorer cet indécidable, car il est en vérité impliqué par la structure même du vers. La graphie, dans ce cas, masque un effet de prosodie. Les manuscrits qui ne présentent pas l' « e » de perdue reproduisent simplement la forme orale du vers *Et si l'ai je perdue, espoir*. Les lois de la versification sont bien établies sur ce point : quant il est placé devant un mot qui commence par une voyelle, l' « e » post-tonique est sujet à l'élision. A. Tobler avait déjà bien énoncé le principe à la fin du 19ème siècle : « La faculté pour l'e à la fin des polysyllabes de porter l'hiatus », écrit-il, « n'est pas à admettre en tout cas pour toutes les périodes de l'ancien français et pour toutes les manuscrits d'un même période. Au contraire l'élision doit être regardée comme une règle pour toute l'étendue de l'ancienne poésie ; il n'y a que quelques textes qui, à côté de l'élision, connaissent la non élision comme une chose se présentant quelquefois, mais généralement seulement dans des conditions déterminées ».[8] On entend alors la *lectio* des manuscrits de la Rose ; on est même obligé de lire : Et si l'ai je perdu, espoir. L'objet de la « perte » devient ainsi nécessairement indéterminé ; rien ne reste, dans le discours du poème, pour assurer l'identité grammaticale de ce qui a été perdu. La perte se perd.

Les philologues qui ont édité le *Roman de la Rose* n'ont, au vrai, enregistré aucune perte dans leurs transcriptions du texte à cet endroit : l'élision graphique a été corrigée ; voire effacée, car il ne reste rien, parmi les « variantes » énumérées en bas de page dans ces éditions, qui témoigne de la présence de cette lectio dans les exemplaires médiévaux du roman. On comprend le sens de cette élimination de l'indécidable du texte médiéval : aux yeux des éditeurs, l' « e » qui manque, dans certains manuscrits, n'aura été qu'une erreur à rectifier. Il est cependant possible de remettre en question la lacune. Si l'on a en fait affaire à un lapsus, de quel genre de lapsus s'agit-il ?

Il me semble que nous nous trouvons ici confrontés à un phénomène codicologique qui appelle une explication proprement critique et littéraire. Le vers, « Et si l'ai je perdu » (sans « e »), n'est pas à restaurer dans sa forme « originelle », écrite mais jamais prononcé, par l'addition du « e » final ; bien au contraire, il se laisse lire en tant que tel. Car, si l'interprétation du « perdu » en rapport avec « bienveillance » est certes légitime d'un point de vue grammatical, il nous est également possible, en cet endroit, d'entendre autrement le texte poétique. Le vers « Et si l'ai je perdu, espoir » situé après une interruption dans le texte du roman, et au début de la continuation, peut être lu comme l'expression de la perte dans la continuité du roman lui-même. L'anaphore, figure qui, par définition, se réfère à un segment linguistique précédant, semble porteuse d'une valeur particulière dans ce contexte. Elle inscrit la perte exprimée dans la phrase « l'ai je perdu » dans la syntaxe même du texte poétique. Disposée après une interruption dans le discours, l'anaphore ne peut plus fonctionner ; sa distance d'avec le terme anaphorisé la prive de tout référent déterminé. Le langage du texte altère ainsi l'opération de l'anaphore dans le discours ; car ici la figure même qui n'est, dans la parole, que l'outil d'une récupération et d'une consolidation sémantique, marque précisément l'impossibilité de la référence. Ainsi le « le » anaphorique et élidé se fait l'indice de la perte affirmée dans le vers entier : « Et si l'ai je perdue » : la perte de l'unité du roman, de sa forme en tant qu'oeuvre d'un auteur unique.

La « lacune » du manuscrit se laisse donc lire autrement. Ni *lapsus calami* ni *lapsus mentis*, elle peut être qualifiée de *lapsus linguae* dans tous les sens du terme – une chute, mise en scène par la prosodie, la rhétorique et l'agencement du roman, dans laquelle le discours du poème, en tentant de se relier et de se constituer en poème un, ne coïncide plus avec lui-même ; une chute, donc, du langage dans le langage, dans laquelle le texte poétique enregistre avec une implacable précision l'absence même dont il parle ; une chute dans laquelle le « second » roman transforme la perte du « premier » en perte redoublée, dans laquelle il n'est plus possible d'assurer l'identité de ce qui a été perdu.

C'est en ce sens qu'il faut lire le manuscrit BNF fr. 1569, qui date de la première moitié du 14ème siècle. Il témoigne de la rupture dans la continuité et la stabilité référentielle du roman d'une manière peut-être encore plus radicale. Dans ce texte, l' « e » final de « perdu » est de nouveau omis, comme dans le BNF fr. 1567 ; mais il a ensuite été rajouté par une main postérieure, au dessus des mots du vers[9]. Avec la phrase : « Et si l'ai je perdu[e] » le texte du manuscrit ne signifie plus seulement une perte ; et ce n'est plus une simple perte qui est inscrite dans l'effacement de la marque de l'accord du participe passé avec l'objet féminin qui le précède. Dans le même mouvement, le manuscrit rappelle cette double perte à travers une correction ; il corrige une

[8] Ibid., 79. Les conditions sous laquelles on admet l'exception sont rares : selon A. Piaget (« Le 'Chemin de Vaillance' de Jean de Courcy », 591), cité par Lote à ce propos, il ne s'agit que de quelques « textes très anciens, tel que le Comput de Philippe de Thaon, lorsque plusieurs consonnes, en général muta cum liquida, précèdent l'e ».
[9] BNF fr. 1569, fol. 28 v.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

inconséquence dans son texte, et, de cette façon, met en évidence la rupture décrite par le langage dans ses affirmations, et marquée par sa syntaxe.

La « correction », dans ce cas, accuse donc l'erreur même qu'elle marque : elle expose, en la rappelant, la fêlure inscrite dans la production et la reproduction du manuscrit. Elle transforme l'anaphore, figure du lien syntaxique, en instrument de la coupure.

Là où s'opère la conjointure des textes de Guillaume et de Jean intervient donc une perte qui lie et délie à la fois les oeuvres qui n'en seraient qu'une ; et c'est précisément une telle perte, qui met en jeu et la syntaxe et la sémantique du poème, qui constitue – et déconstitue – « Le » *Roman de la Rose*. C'est elle – mais celle-là qui ne peut précisément pas être elle-même, n'étant qu'une lacune – que le langage met en scène dans ce passage, bien qu'il ne puisse la nommer, et que les éditions critiques ont toujours déjà perdue : un lapsus linguae qui ne cesse de se répandre dans tout le texte, et qui permet à l'œuvre de s'exhiber comme le roman infiniment «décousu » tel que la tradition philologique le reçoit depuis bientôt deux siècles : un roman contingent, voué à sa propre perte, que l'on pourrait aussi bien caractériser par ces vers mêmes de Jean de Meung, dans lesquels il nous présente le phénix : « toujourz autres, / ou cil meïsmes… »[10]

[10] vv. 15961-15962.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

III. rész - Édition en ligne

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Tartalom

11. Jacques Roubaud – Vers un Netscrit – Réflexions préparatoires destinées à la branche 6 d'un écrit en prose, dont le titre général est 'Le grand incendie de Londres' 98
12. Iván Horváth – Texte 103
13. Daniel L. Golden – The Electronic Turn : Changes in Textual Structure 118
    1. Inconceivable 118
    2. Unreachable 119
    3. Indigestible 119
    4. Unpreservable 119
14. Waigh Azzam et Olivier Collet – Le texte dans tous ses états : le projet MÉDIÉVAL et l'édition électronique des œuvres du moyen âge 122
15. Alain Vuillemin avec le concours de Karine Gurtner – William Blake : Songs of Innocence and of Experience / Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience (1798-1794) 128
    1. Un essai d'édition critique, bilingue et multimédia 128
    2. En mode hypertextuel et hypermédia 128
    3. En langage naturel ou bilingue 129
    4. Conclusion 130

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

11. fejezet - Jacques Roubaud – Vers un Netscrit – Réflexions préparatoires destinées à la branche 6 d’un écrit en prose, dont le titre général est ‘Le grand incendie de Londres’

Vers un Netscrit – Réflexions préparatoires destinées à la branche 6 d’un écrit en prose, dont le titre général est ‘Le grand incendie de Londres’.

Avant[1] l’apparition de l’ordinateur personnel, il existait des divergences importantes entre les modes principaux de mise en forme écrite d’un écrit

Je néglige pour le moment la distinction entre écrit et oral, et je ne tiens pas ici compte non plus de la différence, interne, entre texte vu et texte entendu

divergences généralement non perçues ou tenues pour négligeables,

négligence qui se justifie peut-être, en première approximation, par exemple pour un roman, mais qui est certainement catastrrophique dans le cas d’un poème, et a pour effet de masquer des traits fondamentaux de la forme-poésie

entre le manuscrit, le tapuscrit et l’imprimé

à l’intérieur de ces trois branches principales de la narration visuelle d’un écrit

- supposé exister, abstraitement unitaire, ‘en arrière’ et ‘au-dessus’ de chacune d’elles

- il se met en place sur son support, signe à signe, ligne à ligne, page à page, et c’est pourquoi je viens d’employer l’expression ‘narration visuelle’

des embranchements sont eux-mêmes descriptibles, nombreux, mais passons

Je désignerai ce que je compose aujourd’hui sous le terme générique de ‘macintoshuscrit’, ou, pour abréger, mais pas trop, macscrit

Pour faire lire le macscrit, plusieurs solutions sont possibles, qui donneraient des résultats fort différents. Le problème principal,

qui est particulier à ce macscrit , je ne généralise pas

est celui des ouvertures de parenthèses successives. Pour les rendre visibles

essayant de faire que leur visibilité soit acceptable à un lecteur hypothétique

en commençant par moi-même

j’ai imaginé

et éprouvé successivement, avant d’aboutir à celui que j’utilise ici, et que je vous ai déjà décrit

[1]Jacques Roubaud a composé son texte avec des paragraphes de couleurs différentes qui commençaient de plus en plus vers la droite selon leur niveau dans le corps du texte. Les contraintes de la mise en page de ce volume nous ont obligé d’adopter un autre système graphique pour l’indication de ces niveaux (les éditeurs).

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

ayant a priori écarté la superposition simple des parenthèses ouvrantes et fermantes

je pense à ce propos à l'écriture 'polonaise' de la logique mathématique qui pourrait être associée à une contrainte de composition

il n'y aurait que des parenthèses ouvrantes

les solutions suivantes:

6 14 6 11 1 je récapitule

a – dans une écriture ordinaire, à la suite, distinguer chaque niveau ou profondeur de parenthèse par un signe spécial à ce niveau ou cette profondeur: la première parenthèse ouvrante est ouverte, puis fermée, par le signe ordinaire de la parenthèse, (,); la deuxième aurait pour caractéristique, par exemple, le crochet,

c'est une chose qui se fait

un autre signe serait introduit pour la profondeur suivante

on pourrait, bien sûr, dans cette hypothèse, se satisfaire de deux signes seulement: première profondeur, le (; deuxième profondeur, le crochet; troisième profondeur, de nouveau le signe de l'ouverture d'une parenthèse, et ainsi de suite;

on a toujours le moyen, bien sûr, de désambiguiser, et restituer dans une séquence donnée de mots, à chacun des deux signes son niveau

- on le peut déjà avec le seul signe ordinaire

- de même qu'on peut écrire sans confusion possible tout nombre entier avec une simple suite de bâtons, ou avec des successions de un et de zéros, ou encore dans une base comprenant autant de signes élémentaires que l'on veut

mais, dans tous les cas, dès qu'il y a plus de trois parenthèses, le résultat n'est guère maniable

6 14 6 15 1 on pourrait l'envisager comme contrainte de composition, une séquence de symboles distinctifs d'une mise entre parenthèses jouant un rôle rythmique

6 14 6 15 2 une variante de la présentation d'une écriture strictement parenthésée serait la suivante: aller à la ligne chaque fois qu'une parenthèse nouvelle est ouverte

je viens de penser à cette méthode, que je n'ai donc pas réellement éprouvée

b - Les décrochements dans la ligne, l'ouverture d'une nouvelle parenthèse faisant se déplacer le texte vers la droite

comme ici même

Le gain de lisibilité est net

Le décrochement, utilisé seul, rencontre cependant des difficultés, que je peux mettre en évidence immédiatement

la première difficulté de ce mode est mineure. Il est parfois souhaitable d'avoir recours, indépendamment des mises entre parenthèses, à d'autres types de décrochements. Ainsi, énumérant en ce moment des solutions pour la présentation des superpositions de parenthèses, j'envisage un cas a -, puis un cas b – et, comme je l'aurais fait dans un texte ordinaire, non excessivement parenthésé, je marque le fait de l'énumération par un décrochement. Si le décrochement relatif est l'unique moyen pour situer une parenthèse par rapport à ses ascendantes et descendantes, ce procédé de rhétorique visuelle, décoratif, va évidemment engendrer une confusion

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Certes, pour l'éviter, il suffit de renoncer à ce type de fard chargeant la prose. Mais le décrochement simple a un défaut plus grave. Dès que le développement d'une parenthèse est long, la vue peut avoir du mal à retrouver le point où la parenthèse qui se termine a commencé

je signale tout de suite que le macscrit et l'écrit traditionnel, quelle que soit son espèce,

qu'il s'agisse d'un manuscrit, d'un tapuscrit ou d'un imprimé

appellons l'imprimé

quelle que soit son espèce, livre ou journal ou etc.

6 14 6 20 1 2 typoscrit, pour conserver le suffixe –crit dans la désignation de chaque mode d'emploi de la main

ne sont pas tout à fait égaux devant cette difficulté. Le manuscrit est le moins bien servi, à moins de précautions particulières, comme l'emploi d'un papier réglé, permettant de placer chaque décrochement à sa place assignée sans erreur ni ambiguité

Le tapuscrit et le typoscrit sont à peu près à égalité: le placement des débuts de lignes peut s'y effectuer de manière uniforme strictement. Le macscrit a l'avantage de la 'barre de menus' graduée

en centimètres chez mademoiselle Mendy, ma présente machine à traitement de texte

Les deux procédés, la mise entre parenthèses (a) et le décrochement (b) ont donc de graves défauts de lisibilité. J'ai cherché à y remédier

à l'occasion de la composition de la branche 5 de la prose que j'ai mentionnée

j'y éprouve aussi un autre artifice de présentation que l'idée de décrochement suggère. Il s'aégit d'un décrochement 'de droite à gauche' dans la ligne, où le fragment de texte placé en premier, en haut et à droite en bout de ligne est celui qui appartient à la parenthèse la plus profonde, et où on ne rejoint donc le récit principal qu'en fin de lecture, en bas et à gauche, si on lit de manière habituelle, le regard descendant dans la page. La lecture habituelle des texte's parenthésés devant, dans cette présentation, de faire du bas vers le haut

6 14 6 21 1 2 il s'ensuit que pour éviter toute confusion, un tel type de décrochement devrait être, simultanément, associé à des ouverture de parenthèses

trois autres possibilités, en effet, me sont offertes par les traitements de texte.

c – On m'y exhibe une gamme assez étendue de 'corps' typographiques. Pourquoi ne pas associer à chaque profondeur de parenthèse un corps qui la caractériserait?

Je composerais le premier niveau du texte en Times 14, par exemple. La première parenthèse ouverte serait en corps 12, et ainsi de suite

Je n'ai, en fait, pas réellement essayé ce système, parce que je ne dispose pas, de manière commode, d'un nombre suffisant d'échelons sur l'échelle des tailles qui me permette d'atteindre la couche la plus profonde en restant dans le domaine de la lisibilité. De plus, entre le corps 8 et le corps 9, par exemple, la différence n'est pas considérable, et donc, sans doute, insuffisamment discriminante.

commencer avec un corps plus gros ne m'a pas semblé bien pratique

d – Au lieu de faire varier la taille des caractères, changer la police. L'offre du mac, dans ce domaine, est très vaste

L'objection, cette fois, vient du fait que le choix de telle ou telle police étant arbitraire, son association à un niveau de parenthèse est très difficile à établir de manière suffisamment naturelle pour devenir rapidement familière à un lecteur

e – La variation de couleur est une hypothèse séduisante, les teintes étant très nettes, faciles à distinguer. Cependant le choix de telle ou telle teinte pour représenter telle parenthèse est encore arbitraire

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Je ne mentionnerai ici que pour mémoire, un dernier mode, dont j'ai parlé dans la branche cinq. Il est spécifique de 'word', et me fut chaudement recommandé par Pierre Lusson. Je l'ai longuement essayé, mais sans doute d'une manère maladroite, ce qui fait que je n'en ai pas été satisfait et ai fini par l'abandonner. Ce fut une grosse perte de temps. Je veux parler du

f – Mode-plan

Après un grand gaspillage d'énergie à essayer les différentes hypothèses que je viens de décrire

et il fallait chaque fois prolonger l'expérience assez longtemps pour découvrir les propriétés, les qualités et les faiblesses de chaque mode

j'ai fini par estimer qu'il était nécessaire, pour la mise en forme de mon macscrit, que je choisisse un mode redondant, c'est à dire superposant deux types de distinctions des parenthèses

Et c'est ainsi que j'en suis venu aux décrochements colorés que je pratique, maintenant, depuis deux mois au moins

le choix des couleurs représentatives de chaque type de parenthèse est arbitraire, je ne le nie pas, mais il n'est pas,

comme dirait Benveniste

entièrement immotivé. Il est assez naturel que le texte courant, première couche de texte, se pouvant lire sans interruption, soit dans la couleur la plus normale de l'écrit, la couleur noire. Pour décider des autres couleurs,

au moins les trois premières,

(dont deux sont absentes dans le présent extrait)

je me suis fondé sur la vieille théorie de Berlin-Kay, à propos des noms de couleurs dans les langues du monde. Certaines langues, selon eux, n'ont que deux couleurs fondamentales pour dire le monde. En simplifiant, on peut admettre que cette distinction recouvre celle du blanc et du noir, que ces langues, donc, disent le monde en 'blanc et noir'. Si une troisième couleur est utilisée, son domaine contient toujours ce que nous nommons le rouge. Ensuite vient le bleu, puis le vert

J'ai estimé que l'apparition, dans une langue donnée, d'une nouvelle couleur, pouvait être considérée comme une mise entre parenthèses de certains objets du monde, et j'en ai conclu à la pertinence du choix de la couleur rouge pour marquer la première profondeur de mes propres parenthèses. La seconde devait donc être le bleu, et la troisième le vert.

Il me semble que le jaune vient ensuite dans la chromatographie langagière de Berlin & Kay; ou bien l'orange; mais j'ai jugé la première teinte trop faible pour être lisible sur mon écran; et la seconde ne m'est pas fournie par le logiciel parmi les teintes immédiatement accessibles

J'ai été forcé de reprendre la totalité de ce que j'ai déjà composé de la branche 5, ce qui n'est pas peu

J'y suis maintenant habitué, ou presque

Je peux sans trop de peine me représenter ce que seraient des versions manuscrites et typoscrites

- j'abandonne, je pense définitivement, l'idée de tapuscrit

- Le typoscrit en deux états distincts: soit celui, sur papier, qui sortirait de mon imprimante,

ou de quelque autre

soit celui qui prendrait la forme d'un livre imprimé

je ne dis pas que mon éditeur de frémira pas d'horreur à cette perspective, et la forme-livre n'est donc pour l'instant qu'une hypothèse

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

En même temps que j'acquérais mon 'e-book', mademoiselle Mendy à la robe mandarine, je me suis abonné au 'net', par l'intermédiaire de la compagnie 'noos', qui présente l'avantage de ne pas imposer la connexion téléphonique. M'étant familiarisé un petit peu avec ce qu'on nous présente comme un nouvel univers, j'ai commencé à réfléchir de manière toujours hypothétique, mais moins ignorante, avec un autre mode encore de traitement 'écrit' de ces écritures, que je nommerai ici netscrit, bien entendu

le netscrit semble offrir, a priori, une solution très simple au problème des parenthèses

avec la même facilité, il me permettrait des 'navigations à distance' dans le texte, et bien d'autres choses encore

Si je n'entre pas ici dans les détails, c'est que je ne suis pas certain de vouloir m'engager dans cette voie

en partie parce que je suis encore trop ignorant du fonctionnement du 'net'

Mais j'aperçois quelques difficultés, si je veux faire du netscrit l'exemple d'un mode original de composition, et pas seulement une manière plus 'moderne' de faire ce qu'on a toujours fait

La manière la plus évidente d'assurer au netscrit une originalité quasi-irréductible aux anciennes façons d'écrire est l'interactivité

l'école interactive a, en France, Jean-Pierre Balpe comme son représentant le plus inventif

Je ne l'écarte pas a priori, malgré les réserves passéistes que je peux émettre à l'idée d'abandonner mes prérogatives d'auteur. J'ai plusieurs dispositions de cette espèce en vue. Mais je ne veux tenter de les éprouver qu'en un second temps de mon travail actuel

- Soit un mot ou un fragement plus étendu du texte après lequel s'ouvre une parenthèse. Il est clair que je pourrai, dans un nestscrit, au moyen d'un 'click' faire apparaître sur l'écran le contenu de cette parenthèse. Bien. Mais je peux déjà obtenir un résultat très semblable dans un macscrit ordinaire, même si c'est moins aisément maniable; et en tout cas je le peux dans le manuscrit ou typoscrit, au moyen de l'appel de note. Le procédé est de même nature. Or ce n'est pas ce que je cherche, qui est de maintenir le plus possible la co-présence devant les yeux des différentes profondeurs de parenthèses

- Admettons que j'ai procédé comme je viens de dire. Comment mon texte sera-t-il lu? Si le lecteur se contente, après quelques minutes, tout simplement de l'imprimer, si cela est possible sans perte, je n'aurai pas atteint mon but; sans compter que la lecture sur écran n'est pas terriblement confortable, en l'état actuel des choses. Je n'ai pas encore rencontré personne, dans mon entourage, qui lise des livres ainsi présentés

- Il y a plus grave. Depuis que j'ai, en imagination, et reculant sans cesse le moment de m'y mettre réellement, composé une branche de prose en netscrit, j'ai pensé à la rendre lisible dans sa totalité sur le 'net', c'est à dire à en faire une net-édition; soit en le mettant moi-même, accessible à tous, sur un site personnel, soit en confiant la responsabilité de la mise en oeuvre à un éditeur. Or, indépendamment du coût de l'opération, que je n'évalue pas bien encore, le problème que je me pose est celui de la durée de survie raisonnable d'un tel texte dans un tel environnement. Si on doit, plus ou moins rapidement, pour que l'écrit ne soit pas perdu, le faire exister matériellement sur un support de papier, par exemple, la même objection se rencontre que précédemment

Je ne renonce pas au netscrit tel que je viens de le présenter, une variante du livre, mais ces réflexions m'ont amené à concevoir quelque chose de différent, dont le net-livre ne serait qu'une partie, et que j'exposerai ultérieurement

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

12. fejezet - Iván Horváth – Texte

Texte.

Le canif[1] de Napoléon n'est toujours pas perdu – nous racontent certains anecdotiers, on le conserve toujours à tel ou tel endroit. Il est vrai qu'il a fallu remplacer sa lame, élimée. Puis on a dû remplacer son manche, pourri.

Les textes littéraires, eux aussi, se sont modifiés avec le temps. Néanmoins, il va de soi qu'ils gardent leur identité, comme le canif impérial. Dans cette petite étude, je vais examiner la contradiction absurde qui existe entre la nature féerique du texte littéraire et son identité propre et tenace.

Tout d'abord, un texte se décompose en de nombreuses versions. Nous avons à considérer un texte littéraire comme une essence fondamentalement plurielle qui n'existe que statistiquement. Ensuite la position contraire est qu'il nous arrive de ne pas renoncer à l'illusion d'un texte primitif, unique, authentique. Si ce dernier n'est pas directement disponible, nous n'hésitons pas à le créer, en nous servant de notre imagination créatrice. Les deux chapitres de cette étude présenteront ces deux extrêmes. C'est en suivant cette logique que je les ai construits. Il est possible que le lecteur ne trouve pas cette construction suffisamment conséquente : il s'agit de la juxtaposition naïve des parties opposées, bref, *la diction de la contradiction*. Il est également possible que seule la vie relie les deux parties : en effet je raconte dans les deux parties des expériences personnelles. Puis il sera question de la vie de quelqu'un d'autre et aussi de sa mort.

Jeunesse

Blouses blanches, instruments médicaux. Prise de sang avant et après la réception esthétique. Enregistrement des ondes cérébrales au moment de la catharsis. Institut des Sciences Littéraires. Statistique textuelle. Analyse de contenu. Ordinateurs. Fiches perforées. Réécrire X en Y. Générer. Transformations obligatoires. Structure profonde. Sémiotique. Sémantique. Martinkó, Nyírő, Hankiss, Miklós, Szili, Bojtár !

C'était une révolution et nous le savions. En tant que partisans du structuralisme centré sur le texte, nous avons étudié les procédés (les *prïomi* dans le jargon des formalistes russes) qui ont transformé la matière brute en œuvre littéraire. Nous étions tous heureux et fiers : même les observateurs extérieurs ont dû reconnaître que nous avions évidemment raison. Leurs attaques ne nous rendaient que plus forts. On a presque jalousé Mihály Szegedy-Maszák parce que le quotidien du Parti *Népszabadság* l'avait critiqué deux fois en deux semaines. Nous avions une opinion tellement basse de notre ennemi, la science littéraire idéologique ; en même temps nous nous croyions si purs ! Eux ne faisaient même pas attention à leurs propres mœurs ; nous, nous surveillions les mots les plus insignifiants que nous prononcions. Nous ne disposions d'aucune influence ni sur les livres ni sur le sort de leurs auteurs – en vérité, rien ne dépendait de nous – mais cela ne nous a pas empêché de manier avec un sentiment très élevé de responsabilité les « œuvres littéraires » (comme on les appelait). La lecture assidue de la littérature secondaire a soigneusement contribué à l'entretien de notre vocabulaire. Nous avons assumé avec ostentation les règles du jeu assignées par les sciences littéraires. « Nous allons enfin construire la métalangue » – disait souvent une étudiante mémorable avec son joli accent prononcé de la région de Szeged.

Nous voulions à tout prix éviter les fautes que la police commet dans un écrit de Jakobson dans lequel, à la suite d'un assassinat, elle ne se contente pas d'arrêter toutes les personnes qui se trouvent dans l'appartement de la victime, mais elle coffre aussi quelques passants. Nous n'avons pas voulu « arrêter » l'enfance de l'écrivain, sa vie émotionnelle, son appartenance de classe, ses lectures préférées juste pour éventuellement retrouver « l'assassin », le facteur responsable de l'effet esthétique. Non, nous cherchions les règles permettant la création de chef-d'œuvres. *Comment « Le manteau » de Gogol a-t-il été créé ?* – s'interroge l'une de nos idoles de l'époque, Boris Eichenbaum, dans le titre de son étude (1919). Cette question ne se rapporte naturellement pas au processus mental (qu'on ne peut pas connaître) de la création, mais aux tours de main artistiques reconnaissables derrière le texte. *Comment le texte est-il fait ?* : [« Kak sdielano ? »].

On a essayé de distinguer l'œuvre littéraire non seulement du personnage fugace et contingent qu'est l'auteur, mais aussi de celui du lecteur. Nous avions deux raisons particulières de reconnaître dans le jeune János Horváth l'un de nos précurseurs. *Pro primo*, dans son *Petőfi* (1922), il a refusé de peindre le poète sous le cliché populaire d'un naïf éleveur de cheval, d'un gaucho de la Puszta, il ne l'a pas non plus considéré comme le martyr de la liberté mondiale. Horváth a vu Petőfi comme écrivain, triant les rôles, les tons, les paradigmes pour paraître enfin à la lumière avec ses innovations littéraires. *Pro secundo*, l'approche de Horváth consistait à

[1] *La version hongroise du texte a vu le jour en novembre 1994 dans la revue « 2000 ».*

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

traiter, au lieu du personnage de Petőfi, les textes du poète. Il témoignait donc d'une indifférence très salutaire par rapport au personnage biographique de Petőfi, mais il montrait également la même indifférence par rapport à ses émotions personnelles. Il a tout simplement omis toute référence aux sentiments personnels qu'il éprouvait à la lecture de Petőfi.

Les illusions d'un texte objectif, digne d'être examiné par les instruments très fins d'une science littéraire, se sont vite volatilisées. Nous avons lu l'analyse très fine et détaillée de Jakobson et de Lévi-Strauss des *Chats* de Baudelaire. En revanche, l'article polémique de Michel Riffaterre a brusquement élucidé le fait que la construction brillante établie par Jakobson est trompeuse : elle ne rend pas compte de l'auteur qui, ayant vécu au 19ème siècle, disposait encore de certaines habitudes linguistiques et littéraires, caduques aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, néanmoins très utiles dans le procédé d'interprétation. Le procédé jakobsonien a également d'autres défauts : il ne rend pas compte non plus du lecteur. Le lecteur, faisant partie d'un processus temporel qu'il maîtrise – la lecture – participe, lui aussi, à la création de l'effet de l'œuvre littéraire. Chaque lecteur a certaines attentes lors de l'approche d'une oeuvre littéraire. Il n'y a pas de lecteur sans connaissances préalables ; on ne peut pas ne pas savoir ce qu'on sait.

Il est généralement admis depuis quinze à vingt ans que le texte en soi, objectif, indépendant de toi et de moi n'existe pas. Le seul texte qui existe est celui qui est entré en interaction avec son récepteur. Endre Bojtár et Mihály Szegedy-Maszák ont été les premiers en Hongrie à souligner que le personnage principal du processus littéraire n'est autre que le lecteur et que ce sont les lectures individuelles qui nous permettent d'avoir une connaissance quelconque des oeuvres littéraires. Après avoir cité Manfred Naumann et Barbara H. Smith – l'œuvre littéraire n'est qu'un exercice de réception, qu'une partition qui n'attend que d'être interprétée – Endre Bojtár (1992, 25) affirme : « Le seul texte qui existe est celui qu'on a lu. » (27), puis « Distinguer entre oeuvre et texte, supposer un point de départ idéal, tout cela, dans le meilleur des cas, n'est qu'une fiction théorique ; mais même comme cela je n'en vois pas très bien l'utilité. » (35 ; mais cf. aussi 54–55 !)

Le structuralisme centré sur le texte a fini par échouer partout dans le monde, par contre, l'esthétique de la réception et l'herméneutique des oeuvres littéraires ont fait une carrière universelle. Nous pensions découvrir l'objet de nos recherches à l'extérieur de nous, et on s'est aperçu qu'il est à l'intérieur de nous-mêmes, qu'on ne peut pas l'atteindre de façon extérieure. A l'âge de l'herméneutique il serait absurde de distinguer entre le texte-encore-non-interprété (personne n'en a jamais fait l'expérience) d'un côté, et de l'œuvre-déjà-interprétée de l'autre. Le concept du texte se fond en celui de l'œuvre, dont l'écrivain et le lecteur sont devenus les co-auteurs.

Texte et oeuvre

Pourtant, une toute petite question demeure sans réponse, peut-être n'a t'elle même pas été posée. En général, il n'est pas très facile de traduire en paroles des prises de position qui réunissent deux concepts distincts. Lorsqu'on déclare que le texte est identique à l'œuvre, nous réunissons deux concepts que notre intuition a préalablement séparés :

– *On ne peut pas distinguer le texte de l'œuvre*.

– *Alors qu'est-ce qu'on ne peut pas distinguer ?*

– *Le texte et l'œuvre.*

La question peut se poser autrement. N'oublions pas que la réunion des deux concepts – celui du texte et celui de l'œuvre – se base sur l'expérience de l'interprétation ; par contre, l'interprétation est une activité qui exige non seulement un sujet, mais aussi un objet.

– *Interpréter ? Quoi ?*

Serait-il possible que le texte soit quand même quelque chose d'objectif ?

Réexaminons de près l'observation de base de l'herméneutique. Notre point de départ commun est le fait qu'un ouvrage est susceptible de recevoir des interprétations différentes de lecteurs différents. Il est même possible qu'à la deuxième lecture, un même lecteur adhère à une interprétation différente de la première. Peut-on être vraiment convaincu de la solidité de cette argumentation ? L'observation en question peut recevoir diverses explications.

– (1) *Je regarde par la fenêtre : je vois une maison grise. Je regarde une nouvelle fois : je vois encore une maison grise. Peut-on affirmer que chacun de mes regards créerait une maison grise ?*

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

– (2) *Un pigeon se pose souvent sur ma fenêtre, il est d'une couleur très claire, presque blanche. Ce matin, j'en ai vu un autre, gris acier. Hier, j'en ai vu deux à la fois. Est-ce que cet oiseau mystérieux change toujours sa couleur et son nombre ?*

Lorsqu'on dit : les interprétations diffèrent, cette phrase implique que ce qu'on interprète demeure identique à lui-même. Si l'objet de notre interprétation n'est plus le même d'un acte d'interprétation à l'autre, sur quelles bases pourrait-on affirmer que le même texte permet plusieurs interprétations ? Quel est l'objet dont les interprétations diffèrent ? En affirmant qu'un texte permet plusieurs interprétations, on affirme également que le texte a une existence objective puisque il demeure identique à lui-même d'une interprétation à l'autre. Donc, les partisans inconditionnels de l'herméneutique restent souvent, eux aussi, très attachés à l'axiome (pourtant non-dit) de l'objectivité du texte. Par conséquent, et contrairement à ce que pensent les extrémistes, il n'y a pas d'opposition profonde entre structuralisme et herméneutique, puisque l'identité du texte à lui-même est la condition *sine qua non* qui permet d'affirmer que les interprétations peuvent différer.

Toutefois, cette condition ne se réalise que partiellement. Je me permets d'illustrer le phénomène par un exemple.

À la lecture de l'analyse que Sándor Lukácsy a consacrée à *La poule de ma mère* de Petőfi, poème connu par tous les enfants hongrois, je me suis rendu compte combien les positions du premier structuralisme centré sur le texte étaient sans espoir, et combien les interprétations sont personnelles. Ma jeunesse terminée, j'ai retrouvé – comme beaucoup d'autres – le respect de Petőfi ; j'ai enfin reconnu le géant. Pourtant, l'idée de gaspiller ma reconnaissance sur la poésie en question ne m'est même pas venue à l'esprit. Dans une conférence solennelle de 1978, Lukácsy n'a pas hésité à nous surprendre en mettant en rapport le dernier vers de *La poule de ma mère* (« le seul bien de ma mère ») avec la mort du poète : comme nous le savons tous, Petőfi est mort en 1849 dans la bataille de Segesvár parce qu'il était très pauvre, parce qu'il a dû vendre le cheval que le général Bem lui avait offert, bref, parce qu'il était contraint de fuir à pied. Le dernier à l'avoir vu, József Lengyel, médecin-major, a fui à cheval – il a eu la vie sauve. Je n'aurais jamais pensé à cette association d'idée pourtant justifiée à propos du poème. Les lecteurs sont différents, et cela implique que les oeuvres soient également différentes.

Mais continuons. Je ne suis pas le seul à disposer d'un exemplaire de *La poule de ma mère*, d'autres en ont aussi. Ces exemplaires sont attachés aux supports les plus divers : aux livres de lecture des écoles primaires, aux éditions diverses des *Oeuvres complètes* de Petőfi, à d'autres imprimés, aux pages des cahiers scolaires, à des microfilms, au CD-ROM de certaines archives. Ce qui est commun dans toutes ces versions, ce qui ne dépend pas du support, on l'appelle *texte*. L'authenticité du texte – conformément aussi aux principes des droits d'auteur – est indépendant de son support. Contrairement au domaine des beaux-arts, un texte authentique peut se dissocier de son support. Un texte quelconque «se transporte» aisément d'un support à l'autre ; il se transcrit sans problème d'un code à l'autre, puis *vice versa*. (Autrement dit : le texte est un ensemble ordonné dont les éléments peuvent être projetés dans un autre ensemble ordonné de manière à ce que la projection soit bijective [cf. Iu. M. Schreider, 1975, 59]).

On dit que le texte est susceptible d'avoir différentes lectures, différentes interprétations personnelles : on le lisait au 19ème siècle d'une façon toute différente de celle d'aujourd'hui ; X l'interprète tout autrement que ne le fait Y. Mais enfin, cela n'est pas absolument certain. Il est possible que le texte de *La poule de ma mère* que le 19ème siècle connut ne soit pas identique à celui de notre époque tourmentée. Il est possible que Lukácsy connaît un tout autre *La poule de ma mère* que moi. Il ne nous est permis de parler de lectures individuelles que si on admet que l'objet de ces interprétations reste incontestablement identique à lui-même à travers les époques et à travers des lecteurs. L'objectivité du texte résulte donc, paradoxalement, de l'observation de base de l'herméneutique, notamment de la variété des interprétations. C'est donc ainsi que l'herméneutique remplaçant le structuralisme centré sur le texte ouvre le chemin à un second structuralisme centré sur le texte.

Par contre, ce dernier sera de nature statistique. Pourquoi ? Parce que *le* texte n'existe pas, mais des textes, eux, existent. Si on admet que le texte est un concept fondamentalement pluriel, il faut également accepter le fait qu'il n'est identique à lui-même que statistiquement, donc avec certaines restrictions. Il est né à la suite d'un nombre de lectures individuelles, créatrices ; il ne cesse de renaître (tout comme la poésie populaire) grâce à la collaboration d'auteurs, de moines copistes, de sténodactylographes, de typographes, de rédacteurs, de critiques littéraires. (C'est ici qu'on aurait besoin d'une seconde herméneutique.)

Un→multiple

Une identité limitée ? L'éditeur ne peut ni éviter, ni résoudre cette contradiction. Le responsable d'une édition critique a par exemple la mission de comparer les différentes versions d'un texte pour préparer enfin un texte

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

authentique. Le texte authentique ainsi créé fera autorité : les éditions ultérieures, moins exigeantes, se baseront sur le travail accompli par l'éditeur critique. Pourtant, à examiner de près les éditions critiques, nous remarquerons que le texte unique difficilement établi ne pourra pas éclipser le multiple : les versions revendiqueront leur indépendance perdue. Prenons un exemple très simple :

En 1931, Atilla József publie un carnet de poésies intitulé *Combats le capital, ne pleurniche pas !* avec le soutien du parti communiste. A la page 8, nous trouvons la poésie intitulée *Été* qui se termine par les vers suivants :

Mon été se clôt si vite,

Le vent tourne sur la roue diabolique –

Le firmament éclate, et foudroie,

Mes camarades, le fil du faux.

À Noël 1934, le poète publie un recueil de poésies intitulé *Danse d'ours*. La publication est rendue possible par le soutien financier de Henrik Herz, fabriquant de papier. Dans ce volume, les derniers vers d'*Été* sont :

Mon été se termine si vite,

Le vent tourne sur la roue diabolique –

Le firmament éclate, et foudroie

D'une lumière fébrile et bleue en haut l'hiver.

S'agit-il d'un seul et même poème ? En effet, est-il possible que deux choses différentes soient la même chose ? C'est une question philosophique très ancienne et très difficile à laquelle l'éditeur devrait trouver une réponse pratique satisfaisante.

Les éditeurs des *Oeuvres complètes* (1955) du poète ont préféré, cela va de soi, la première version, reflétant la lutte des classes. Leur opinion – bien fondée, comme on verra plus bas – était que le poète avait modifié son texte sous l'effet d'une contrainte extérieure. Les recherches de Béla Stoll ont montré qu'en effet, Henrik Herz avait fourni du papier gratuit pour l'impression du livre à condition d'être assuré que le volume ne serait pas confisqué par le Parquet (les exemplaires de *Combat le capital* l'avaient été quelques années auparavant).

L'édition critique de 1984 fait figurer la seconde version, extraite de *Danse d'ours* dans le texte principal, la version des « camarades » (« elvtársaim a kaszaél ») est repoussée en note de bas de page, parmi d'autres variantes. Etant donné que je cherchais à prouver qu'en 1934, Attila József était en train de s'éloigner du parti communiste, ce choix m'a donné une âpre satisfaction. Le poète déçu par le mouvement s'était mis d'accord avec Herz, mais non pas en dépit de ses principes, au contraire. Dans un article daté de 1934, il avait donné toute une série d'arguments très convaincants contre le mouvement communiste. En outre, il est inutile de se demander pourquoi il avait décidé de modifier son texte ; c'est celle de 1934 qui est l'« *editio definitiva* » ultime, assumée, laissée à la postérité. Le responsable de l'édition critique de 1984 a fait le bon choix.

Pourtant, je regrette un peu la version incluse dans *Combat le capital*. Ce truc avec les « camarades » est excellent. En apparaissant de manière absolument inattendue, il retrouve vite sa place dans le poème. Un seul mot, mais il permet de grandes révélations ; il découvre le personnage du narrateur, il éclaire le public ; puis il facilite l'interprétation du symbole final (le fil de faux). Je crois qu'on peut légitimement juxtaposer la version de *Combat le capital* à celle de 1934. S'agit-il de deux poèmes ou d'un seul ? Deux poèmes, deux poèmes différents, mais équivalents. Qu'on nous dispense de choisir !

Mais jamais deux sans trois. En 1934, Attila József ne s'est pas limité à remplacer les expressions révolutionnaires par d'autres ; il a également modifié le style du poème. Une fois qu'on a décidé de ne pas considérer la version antérieure comme une version crue et de pacotille, en osant la juxtaposer à la version de *Danse d'ours*, pourquoi hésiterait-on à équiper la première version avec les améliorations stylistiques de la version postérieure ? Les éditeurs des *Oeuvres complètes* de 1955 l'ont fait. C'est ainsi qu'est née la version la plus connue de l'*Été,* récitée avec beaucoup d'émotion par plusieurs générations – par la mienne par exemple.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Le poète a écrit cette très belle version de dix-sept à dix-huit ans après sa mort, en 1954-55 environ. C'est une condition plutôt défavorable, surtout si on veut éviter de transformer les éditeurs en coauteurs. En effet : quand Attila József a-t-il créé cette œuvre ? Au moment de confier la première version au papier ? En 1929-30 ? Au moment de la naissance de la dernière version, en 1934 ? Ou peut-être dans les années où il n'y touchait point : ne pas y toucher, c'est donner une *approbation permanente* à la dernière version. La nouvelle édition critique, on l'a vu, fait figurer la version de 1934 dans le texte principal, mais les éditeurs la classent parmi les poèmes de 1929-30. Ce n'est pas une solution très favorable non plus.

À les examiner de près, les textes des éditions critiques ont souvent tendance à se réduire à des versions qui se valent ; leur date de naissance, la personnalité de leur auteur s'estompe, leur identité est limitée. J'ai donné à cette observation le nom – pour mon usage personnel – de « phénomène de Leningrad », à la suite de deux éditions de l'Université Jdanov de Leningrad sur lesquels je suis tombé par hasard.

Il est notoire que le héros de la *Chanson de Roland*, afin de prévenir Charlemagne éloigné à quarante lieux de l'attaque des Sarrasins, sonne si fort dans son cor nommé Oliphant (cf. le vitrail de la cathédrale de Chartres) que son os temporal se fend ; sa cervelle s'écoule par les oreilles. Sentant la mort approcher, Roland dit adieu à son épée nommée Durendal qui lui a permis la conquête de tant de pays au bénéfice de l'empereur à barbe blanche : en plus de la Normandie, de Constantinople, de l'Écosse, etc., on lit également le nom de « Onguerie », la Hongrie dans la chrestomathie de l'ancien français établie par N. Shigareffskaia (1975). Par contre, en consultant la chrestomathie plus volumineuse de V. Shishmarioff (1955), on ne trouve aucune trace de la Hongrie ! Les étudiants en français de Saint-Pétersbourg doivent demeurer perplexes quant à la Hongrie. Le « phénomène de Leningrad » est toujours susceptible de se produire lorsque les éditeurs ont la possibilité de choisir entre plusieurs sources. L'expert, mais aussi l'amateur initié à la philologie rolandienne n'utilise pas que la meilleure édition critique ; il doit garder sur son étagère *l'ensemble* des sources, dans notre cas les dix volumes de l'édition établie par Raoul Mortier (1940-44).

L'édition critique sert de modèle pour les éditions plus répandues, mais elle n'en est pas un pour les scientifiques. Elle est susceptible d'homogénéiser, de standardiser, par conséquent de défigurer. Ce défaut se manifeste particulièrement lorsqu'il n'existe pas de variantes, lorsqu'on n'est pas obligé de rapprocher deux variantes différentes d'un même texte. Prenons le cas où l'éditeur doit déplacer le texte de son contexte d'origine. Afin de présenter un exemple d'une telle modification – parfois infime – je citerai le poème d'ouverture du premier recueil poétique d'Attila József lycéen.

Oh, Beauté glaciale, je suis venu à ton Trône,

Ton mendiant triste, pauvre qui s'est fatigué.

Roses de sang fleurissent dans les empreintes aveugles de mon pied,

Mais quand même à ton Trône suis-je arrivé…

C'est la seule pièce sans titre dans le recueil de jeunesse, et c'est celle qui se trouve à la tête du volume. Son titre devrait logiquement être identique à celui de tout le recueil : *Mendiant de la beauté*. Mais prenons également le cas du recueil suivant du poète : le recueil *CE N'EST PAS MOI QUI CRIE* commence, lui aussi, par une poésie sans-titre.

CE N'EST PAS MOI QUI CRIE, C'EST LA TERRE QUI RÉSONNE :

ATTENTION, ATTENTION, LE SATAN S'EST AFFOLÉ ...

Le contexte de ce poème ressemble donc beaucoup à celui de l'exemple précédent : c'est un poème sans titre – plus exactement, un poème qui sert de titre – d'un recueil (en outre, il est la suite du titre du volume, ce qui se manifeste également dans les choix typographiques : regardez la composition en majuscules). Or, de telles subtilités se perdent au moment où les poèmes entrent dans la machine d'une édition critique. Dans celle-ci, le poème d'introduction du recueil *Mendiant de la beauté* est tout simplement considéré comme sans titre, pareil à tant d'oeuvres inachevées du poète... Voilà la morale du phénomène : il est très utile d'avoir sous la main les éditions *facsimile* des collections ou d'autres éditions de sources très soigneusement établies ; bref, de ne pas se contenter des éditions critiques.

On pourrait avoir l'impression que c'est justement ces éditions de sources qui sont devenues récemment à la mode. L'impression que le caractère *critique*, donc standardisant et – peut-être – répressif (voir P. Dávidházi, 1980) des éditions critiques est de moins en moins le bienvenu. L'impression que l'éditeur n'aurait désormais

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

plus la mission principale de créer, à partir d'une multitude de textes, une version authentique, donc définitive ; au contraire, il doit peut-être assurer l'accessibilité à la totalité des versions. Tout cela ressemble à un dialogue platonicien qui commence par les affirmations suivantes : « le Tout est un », « le Tout n'est pas multiple » (*Parménide* 128b) pour arriver enfin à la question suivante : « L'Un étant sera donc d'une multiplicité illimitée » (143a).

L'édition textuelle a vu la naissance de deux nouveaux courants tous récents. L'un, c'est ce qu'on appelle « la critique génétique » ; un numéro hors série de la revue *Helikon* et les conférences de Pierre-Marc de Biasi l'ont fait connaître en Hongrie. L'autre courant est indissociable de l'existence de stocks textuels, de banques textuelles informatiques.

L'éditeur génétique ne valorise pas outre mesure l'*ultima manus*, la dernière modification de l'oeuvre à la main de l'auteur. Voire, il n'accorde pas d'attention particulière au texte que la postérité considère normalement comme définitif, à l'*editio definitiva* ; il tient cette dernière comme l'équivalente de toutes les étapes du géno-texte (à partir de la feuille sur laquelle l'auteur a noté une petite idée jusqu'à l'avant-dernière version). L'éditeur génétique n'établirait pas une hiérarchie de rangs parmi les versions de 1929-30, de 1934 de l'*Été*. (Pourtant, le « post-texte » de 1955, fabriqué après la mort du poète, ne l'intéresserait pas.)

La création des banques textuelles a commencé en 1949. Aujourd'hui, elles ressemblent de plus en plus au phénomène décrit par Borges dans sa *Bibliothèque babélique*. Le domaine connaît deux tendances principales.

Certains commencent par l'enregistrement de textes. Des dactylographes de couleur, mal payées, ont accompli la tâche de taper pratiquement toute la poésie anglaise *comme elle est*. Ce *Full Text Data Base* est accessible en CD-ROM, à un prix assez élevé.

Il importe à certains autres d'introduire un certain ordre dans le matériau. Pour y arriver, ils commencent par dresser un inventaire. Dans les années soixante-dix, avec mes élèves de Szeged, nous nous sommes mis à établir le répertoire complexe des poèmes en langue hongroise, écrits avant le 31 décembre 1600. Au cours des préparations, nous nous sommes rendu compte que tel ou tel poème n'avait pas *un* texte unique authentique, par contre, il en a plusieurs. Nos efforts pour établir un texte idéal (afin d'en enregistrer les données dans le répertoire) sont demeuré vains. Puis, nous avons abandonné cette entreprise désespérée : nous avons décidé de considérer chaque version écrite à la main ou imprimée (quel qu'en soit l'auteur) comme équivalentes à toutes les autres versions, y compris non seulement les « géno-textes » de la critique génétique, mais aussi les « post-textes » créés après la mort de l'auteur.

Cela veut dire que dans le modèle de données de notre répertoire, le texte existe de façon plurielle ; sa forme d'existence témoigne donc d'une certaine indétermination. L'utilisateur se rendra immédiatement compte d'une circonstance particulière : nos textes ne disposent d'aucun critère – aussi simple soit-il – (auteur, formule métrique, longueur, etc) qui soit solide, permanent, immuable. Les plus ou moins nombreuses données statistiques reflètent les différents caractères du texte, et ce avant même la réception esthétique, avant même que le lecteur n'ouvre un livre contenant telle ou telle oeuvre.

Quant à la traduction hongroise du fameux psaume de Luther *Ein fenster Burg ist unser Gott,* nous n'oserions pas la qualifier d'exclusivement luthérienne. Notre inventaire présente les textes dans les formes qu'ils ont revêtues lors de leurs publications dans les manuscrits et imprimés. Il est vrai que nous n'avons rassemblé que les poèmes écrits avant 1600, mais la totalité des apparitions en imprimé ou en manuscrit des poèmes en question figurent jusqu'à 1700 dans notre répertoire. Or, la version hongroise du psaume de Luther n'apparaît pas moins de soixante fois dans divers recueils, imprimés ou manuscrits. Il est assez facile de classer ces collections d'après leur appartenance confessionnelle. Résultat : le psaume figure onze fois dans un contexte luthérien, treize fois dans un contexte calviniste, vingt-trois fois dans un contexte à la fois luthérien et calviniste, dix fois dans un contexte unitarien (antitrinitaire) et trois fois dans un contexte catholique. C'est l'appartenance confessionnelle du psaume...

Passons maintenant à la mélodie d'un autre psaume très connu : celui de *Lorsque David fut affligé d'un grand chagrin* de Gergely Szegedi. Il est notoire que les éditeurs indiquaient souvent au-dessus des anciens poèmes hongrois, la mélodie sur laquelle le poème en question devait être chanté. Dans le cas du psaume de Gergely Szegedi, c'était la mélodie de *Tel homme trouve son bonheur en Dieu*. Ou celle de *Jésus-Christ, notre chef de guerre miséricordieux*. Ou encore d'autres mélodies. Diverses sources indiquent six mélodies différentes pour ce même poème. C'est sa mélodie... (Ce n'est pas énorme, vu que l'incipit de ce poème très populaire sert à son tour comme référence mélodique de quarante-deux poèmes différents.) Que dit notre registre de la longueur du psaume ? « Texte complet : seize, dix-sept ou dix-huit strophes ». Selon les diverses sources, bien sûr.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

L'enregistrement soigneux de toutes les versions ne nous permet point d'éviter la déformation des poèmes. Il arrive par exemple que X. ait transcrit le poème de Y. On classe parfois parmi les versions du poème en question des transcriptions qui n'ont que quelques mots en commun avec l'original. Le psaume *Ce monde ici-bas ne cesse de s'indigner* de László Zeleméri a subsisté en vingt-neuf versions différentes. Les acrostiches (les premières lettres de chacune des strophes qu'on est censé collationner) conservent le nom de l'auteur dans une forme un peu bizarre : « ZELEMÉRI LÁSzLH », mais il existe aussi une version qui donne « ZEFMSzDNKMISSAHN » ! Cette version résulte d'une transcription tardive, celle très profonde de István Illyés (*Sóltári Énekek* [*Psaumes*], Nagyszombat, 1693). Illyés, en bon catholique, n'a retenu de ces textes « pleins d'hérésies » que les mots initiaux. Il ne le fait pas par paresse, mais afin de reconduire sur le chemin du salut les fidèles habitués aux chants protestants : « Aux endroits où c'était possible, j'ai gardé non seulement les mélodies, mais aussi les incipits afin de ne pas décontenancer les fidèles qui y sont habitués. D'ailleurs, j'ai accommodé les psaumes au texte de l'Écriture en abolissant tout ce qui n'y est point écrit, tout ce qui avait été ajouté par une intelligence hérétique. L'auteur étranger du deuxième psaume proteste par exemple contre les traditions, s'en indigne subrepticement. » Nous n'avions pas le choix : notre répertoire devait impérativement classer l'œuvre de Illyés parmi les versions du poème de Zeleméri, quoiqu'il n'y ait pratiquement que le mot initial qui soit commun entre les deux. On ne pouvait pas se permettre de négliger le fait qu'aux yeux de celui qui est responsable d'un tel inventaire il n'y a qu'une différence de degré entre une copie soigneuse provoquant une petite nuance de modification et une transcription quasi censoriale. (« À condition qu'on admette la théorie selon laquelle la totalité des écrivains ne sont qu'un seul auteur, des informations comme celles-là sont sans importance » [J. L. Borges].)

Au cours du travail de préparation du *Répertoire*, pendant de longues années, je considérais ces phénomènes comme des facteurs désagréables, déconcertants. Puis j'ai progressivement appris à découvrir le caractère profond, fructueux et général de l'expérience : il n'y a pas de texte, il n'y a que des textes. Mes anciens collaborateurs sont probablement arrivés à la même conclusion. Ce n'est guère par hasard que István Vadai, un chercheur provenant du milieu intellectuel de notre petit atelier, est en train de préparer une édition synoptique (la publication parallèle de toutes les sources) de l'oeuvre de Balassi. Csaba Szigeti publie des études sur l'univers de Balassi (1985), c'est-à-dire sur la multitude de poèmes que le poète a écrit au 17ème siècle, bien après sa mort... Il faut que je mentionne également notre mathématicien, György Gál, qui nous a fabriqué un modèle de données (1989) qui n'est centré ni sur les oeuvres qu'on retrouve dans les collections, ni sur les recueils proprement dites. Les unités élémentaires de son modèle sont les apparitions réelles, c'est-à-dire les *rencontres* des oeuvres et des recueils.

Nous avons donc choisi le chemin suivant : d'abord on classe les textes, puis on les enregistre. On peut désormais voir se dessiner les contours d'une banque textuelle hongroise (construite sur la base du répertoire de la poésie ancienne hongroise) qui, par l'intermédiaire des ordinateurs reliés à Internet, permet aux utilisateurs d'avoir accès à un nombre (assez élevé) de textes et à un nombre (assez limité) de *facsimile* de codex et d'imprimés anciens. Un collègue australien, new-yorkais ou de Székesfehérvár, à condition d'être très résolu, peut facilement faire apparaître sur son écran le texte du *Codex Balassa*, puis le *facsimile* de la page qui l'intéresse particulièrement. (Bien sûr, celui qui ne se contente pas d'avoir accès aux documents sur Internet peut toujours le commander en CD-ROM afin de pouvoir posséder physiquement le texte transcrit et le *facsimile* du *Codex*.) Les moyens de poursuivre une recherche électronique sont de plus en plus développés (je n'entrerai pas dans les détails). Si les conditions le permettent, nous allons établir dans un délai à prévoir l'enregistrement électronique de tous les codex et imprimés anciens, et nous allons en assurer l'accessibilité facile par l'intermédiaire d'Internet. C'est bien la contribution hongroise à la bibliothèque babélienne ; c'est quelque chose de très progressif, l'histoire d'un succès.

Multiple → un

Au cours du travail de la critique textuelle traditionnelle, notre mission consiste en général à faire un seul texte définitif à partir d'un nombre donné de textes disponibles. Cela n'est pas sans difficultés. « Des eaux toujours différentes se déversent sur nous », pourtant, nous voulons obstinément « marcher dans les mêmes fleuves » (Héraclite, CXX). On fait abstraction des détails puisque « tout est un » (CXXX).

Le personnage de l'éditeur joue un rôle extrêmement important dans le processus de création du texte unique. Son instrument de travail principal est *le stemma* : *l'arbre généalogique* établi par les fautes communes, éventuellement *le filet*. En préparant le *Répertoire* et les éditions en ligne fondées sur ce dernier, on s'est fixé pour objectif que les phénomènes textuels nulle part observés ne figurent pas dans le registre. Par contre, le prestige de l'édition traditionnelle augmentait avec la distance séparant les sources différentes du texte critique proposé. L'édition traditionnelle est la métaphore de l'herméneutique littéraire : plus elle s'éloigne du domaine de l'observable, plus elle est subtile et admirable. Prenons par exemple l'arbre généalogique de la nouvelle

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

édition critique de *Árgirus*, un conte de fée en vers du 16ème siècle (*Régi Magyar Költők Tára, XVI. század*, vol. IX, p. 574-.). La structure en présente des traits incroyablement platoniciens, à savoir : au début, il y avait le *Urtext*, perdu, bien entendu. Nous conservons les fragments de certaines de ces copies ; une autre copie s'est entièrement perdue. Nous conservons certains fragments de certaines copies de cette dernière, une autre copie s'est entièrement perdue. Des copies de cette dernière, on conserve certains fragments, une autre copie s'est entièrement perdue. Des copies de cette dernière, nous conservons une source tardive, mais complète ; une autre copie s'est entièrement perdue. De cette dernière, les deux copies sont perdues – enfin – , par contre, nous conservons les copies des copies...

Voilà le grand avantage de la pratique de la critique textuelle traditionnelle : la possibilité d'une participation créatrice. Aujourd'hui, au moment où, au fait de mes expériences avec le *Répertoire*, je dis finalement adieu à cette noble et ambitieuse activité, il faut que je raconte ma propre petite histoire. C'est de la vantardise, je le sais, mais j'ai de quoi être fier. J'ai vécu, moi aussi, en Arcadie ; j'ai été un poète classique hongrois. Ou, du moins, j'ai laissé mon empreinte sur l'œuvre d'un classique... En outre, deux anniversaires me servent de prétexte. En mai, cela a fait 400 ans que Bálint Balassi a succombé à ses blessures devant Esztergom ; il y a trente ans que les phrases malheureuses que je citerai plus bas ont vu le jour dans le chapitre consacré à Balassi du manuel d'histoire littéraire de l'Académie Hongroise des Sciences.

Ma première rencontre – fatale – avec les phrases en question a eu lieu en 1967. Le chapitre Balassi du manuel – qui porte, à cause de la couleur de sa couverture le sobriquet *Épinard* – a été cosigné par Rabán Gerézdi et Tibor Klaniczay, mais les phrases en ont été écrites par Gerézdi. Je me permets de les reproduire ici :

« ...il a inséré tous ses poèmes pieux – à quelques exceptions – dans un volume séparé ; quant au reste de ses oeuvres, il les a partagées en deux parties égales, en prenant son mariage comme borne de démarcation. Il a inséré trente-trois de ses poèmes amoureux et militaires écrits avant son mariage dans une construction assez relâchée qui faisait absolument abstraction de l'ordre chronologique ; par contre, il a eu l'excellente idée de placer tout à la fin de la série le chant pénitentiaire *Pardonne-le moi, mon Dieu :* Le poème servant d'ouverture pour la deuxième partie – *Mots plus doux que le miel* est là pour démentir ce qui avait été dit plus haut. C'est que la deuxième partie composée de poèmes écrits après son mariage embrasse la totalité du cycle Julia : vingt-cinq poèmes auxquels Balassi a ajouté au printemps et à l'été 1589 huit compositions. Donc, le deuxième livre se compose, lui aussi, de trente-trois poèmes, ce qui nous permet de supposer qu'il voulait augmenter jusqu'à trente-trois le nombre de ses poèmes pieux, afin de les placer au début ou à la fin des deux livres composés de poèmes laïques. Etant donnée que les poètes de la Renaissance avaient tendance à composer leurs livres conformément à tel ou tel système numéraire – souvent mystique ou sacral -, tout porte à croire que Balassi avait l'intention de publier un volume composé de trois fois trente-trois poèmes (un prologue mis en vers aurait complété le nombre de poèmes pour atteindre cent). »

Étudiant « bleu » de première année que j'étais, j'ai accordé une confiance aveugle – une confiance due aux manuels en général – au manuel d'histoire littéraire qui venait de sortir des presses. (Je ne connaissais pas encore la suite de la série, de qualité très pauvre.) Je croyais lire des vérités généralement admises. Une erreur de taille !

Je ne savais rien des épreuves que l'auteur du passage cité avait dû subir à l'époque. Je n'ai pas fait attention au fait que le compte-rendu ostentatoire – qu'on a fait écrire au plus reconnu des historiens littéraires de l'époque dans la revue alors la plus importante – consacré au premier volume du manuel en fait l'éloge très enthousiaste ; à l'exception bien sûr, du chapitre *Balassi*. Les phrases incriminées ont été l'objet d'un anathème particulièrement violent : l'auteur du compte-rendu les a qualifiées – d'un ton grossier inhabituel – d'affirmations sans fondement. La campagne contre Gerézdi était alors déjà engagée.

A son lieu de travail, à l'Institut d'Etudes Littéraires de l'Académie Hongroise des Sciences, ses supérieurs ont démontré qu'il ne publiait pas suffisamment d'articles (ils avaient tort). Ils ont critiqué les chapitres qu'il avait écrits pour le manuel (les chapitres peut-être les plus brillants du livre). Gerézdi – qui cachait une sourde mélancolie derrière une joie de vivre quelque peu forcée – est tombé gravement malade. Il n'a pas cessé de travailler, mais cela lui coûtait de plus en plus d'efforts. C'est à peine s'il pouvait écrire son nom. Il devait souffrir une vingtaine de minutes, en sueur, séparé des autres, pour parvenir à signer un document. On l'a relevé de la tête du département de littérature hongroise ancienne, son poste de chercheur a été suspendu ; on a fini par le déplacer dans la bibliothèque de l'Institut, avec une réduction importante de son salaire. On le convoquait sans cesse à des séances au cours desquelles on l'interrogeait constamment sur ses prétendus manquements. *Un lundi matin, convoqué par la direction – il a posé la vaisselle sur la cuisinière, puis il a ouvert le gaz (a-t-il éventuellement ouvert d'autres robinets ? Je ne pourrais pas le dire.), mais il n'a allumé aucune allumette*. On ne peut pas parler d'un véritable suicide, c'était un accident : il s'est rendu, l'instinct vital s'est éteint en lui.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

De toute cette histoire, je n'en savais rien. Dans ces années, à l'automne de sa vie, il a encore publié deux études sur Balassi. J'étais très déçu de n'y trouver aucune trace de la théorie de la construction du volume fondée sur la symbolique numéraire. Je ne savais pas combien il était découragé, intimidé, excommunié.

Il est fort possible que les adversaires de Gerézdi aient manqué de toute sorte de faculté imaginative, qu'ils aient été jaloux et méchants, mais cela ne nous dispense pas de l'obligation de reconnaître qu'ils avaient un peu raison. On cite les poèmes de Balassi non pas à partir de son propre manuscrit, mais du très incertain *Codex Balassa* (une copie d'une copie faite à la hâte d'une copie). Il est tout simplement impossible d'en déduire la composition originale du volume. Il y avait pourtant quelqu'un qui s'est attelé à cette tâche (un peu avant les phrases maudites de Gerézdi) : Tibor Klaniczay. Le résultat de son raisonnement conséquent était pourtant très éloigné de la vision de Gerézdi. Donc, Gerézdi aurait dû présenter une critique systématique de la théorie de Klaniczay, il aurait dû soutenir sa propre théorie avec des preuves probantes. Pourtant, à défaut de telles preuves, à défaut d'une nouvelle théorie cohérente, un coup de génie lui a permis de découvrir le très secret principe de rédaction du volume.

J'ai eu beau jeu : j'ai vu dans les hérésies de Gerézdi des vérités généralement admises. Muni de l'assurance des ignorants, je suis parti sur le bon chemin : il n'était pas tellement difficile d'avoir certains résultats. Il était possible d'interpréter les mots de János Rimay (le disciple du poète) comme une attestation soutenant la vérité de la composition en 3*33 du volume. Gerézdi s'est également mis à la recherche d'un prologue en vers – Rimay affirme que le poème intitulé *Trois hymnes à la plus sainte Trinité* aurait eu la tâche d'introduire le volume. À l'examiner de près, il s'avère qu'il est composé de *99 vers* ! On a mis aussi en évidence que le vers Balassi, composé de trois parties (a-a-b), aussi bien que la strophe Balassi à 3 x 3 (aab-ccb-ddb) ont été inventées par le poète lors de la création des *Trois Hymnes*. Ayant poursuivi l'analyse des textes, nous avons compris le grand tournant religieux de la vie du poète qui a eu lieu en 1587-88 (il avait 33 ans, l'âge du Christ) ; nous avons compris sa grande résolution : consacrer toute son oeuvre au service de Dieu. Ainsi fut conçu le plan de son volume...

J'ai fait part de mes conclusions dans une étude détaillée. Un bon nombre de gens connaissait le manuscrit, mais, étudiant inconnu, je n'ai pas osé l'envoyer à Gerézdi – il n'en a jamais eu connaissance. Pourtant, cela lui aurait peut-être donné une raison de plus de s'attacher à la vie que de savoir qu'il avait un disciple fidèle. Il y probablement pas mal d'arrogance de ma part à le supposer. En plus, c'est une auto-accusation toute vaine. De toute façon, je regrette beaucoup de ne pas avoir fait la connaissance personnelle de ce grand savant.

Mon étude a enfin paru en 1970 (c'était la première fois qu'un chercheur essayait d'argumenter en faveur des conjectures de Gerézdi) ; elle a été suivie par d'autres en 73, 74 et en 76. Un bon nombre de chercheurs participant au colloque consacré à l'œuvre de Balassi ont fini par accepter la théorie de Gerézdi. Cette dernière a été entre-temps complétée par d'autres découvertes, à savoir l'identification de la composition du *cycle Caelia*. Puis est venu l'événement le plus important : en 1976, j'ai eu la possibilité de préparer une nouvelle édition des *Oeuvres complètes* de Balassi, organisée conformément aux principes de Gerézdi. (Le sous-titre en était : *dans l'ordre séquentiel rétabli selon l'original.*) La seule maison d'édition à assumer sa publication a été une entreprise yougoslave qui produisait des livres en langue hongroise. Le premier chapitre de mon livre consacré à Balassi (*La défense de la nouvelle édition de Balassi*) a présenté le débat qui, en 1982, était plus ou moins terminé. A nos jours la plupart des chercheurs admet l'essentiel des conjectures de Gerézdi – sa théorie entre dans le manuel utilisé par les lycéens. On pourrait croire que le travail est accompli.

En outre, après les premières années, je n'étais plus seul. Une des éminences de la recherche, Béla Varjas s'est mis de bonne heure (1973, 1976, 1982) à déchiffrer la signification de la construction 3*33 (dont on croyait déjà connaître la structure intérieure grâce à la conjecture de Gerézdi à notre propre travail de rétablissement). Il a publié deux éditions d'*Oeuvres complètes* de Balassi (1979, 1981), toutes les deux appartenant à la famille de l'édition parue en Yougoslavie, mais cette fois-ci chez *Szépirodalmi Kiadó*, une maison d'édition de Budapest. Un chercheur de la génération suivante, Péter Kőszeghy a essayé de déterminer la structure intérieure du livre embrassant les poèmes pieux ; il est arrivé à la conclusion que j'avais raison : le poème intitulé *Trois Hymnes* se trouvait en effet à la tête du recueil pieux. Puis, en collaboration avec Géza Szabó, il a publié, lui aussi, une édition importante (1986), riche en corrections qui fait également partie (vu ses choix concernant l'ordre séquentiel des poèmes) de la famille « yougoslave ».

Il s'agit donc d'une autre histoire à fin heureuse qui se termine par la victoire du Bien : celle de la pensée de Gerézdi. Pourtant, il demeure un petit détail qui m'agaçait énormément jusqu'à ce que je n'aie pas compris la véritable nature des choses. Il s'agit de la moralité (de référence) des partisans de Gerézdi, plus exactement : leur immoralité apparente. Passe encore que mon maître, Béla Varjas, n'éprouvait pas le besoin de se référer à moi. Par contre, pour quelle motivation a-t-il trouvé nécessaire d'écrire de Gerézdi sur un ton hautement

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

méprisant ? Je comprenais d'autant moins cela que Varjas a en réalité fidèlement suivi l'interprétation de Gerézdi. (Je lui en ai déjà fait grief dans la postface de l'édition d'Újvidék.) Dans les notes de ses éditions des oeuvres de Balassi, il ne fait mention ni de l'édition d'Újvidék, ni de Gerézdi. Dans ses commentaires qui accompagnent son édition, il donne l'impression qu'il partait de la dernière édition organisée selon le principe chronologique (celle de Eckhardt-Stoll). Il donne l'illusion d'être le premier à présenter un recueil de Balassi fondé sur les cycles, rétablissant la composition artistique du volume. Dans un compte-rendu daté de 1984, Péter Kőszeghy a vigoureusement rectifié cette imprécision de Varjas. Pourtant, la postface de l'édition de Kőszeghy-Szabó (parue peu de temps après la précédente), tout en soulignant la nécessité de respecter la composition des recueils, omet également de renseigner les lecteurs sur les efforts des prédécesseurs.

L'absence des références a suscité en moi en alternance soit une indignation profonde, soit une simple vexation. Maintenant je m'en suis rendu compte : j'avais tort. Il s'agissait de toute autre chose : l'opinion publique scientifique a accepté une théorie à la vitesse de l'éclair, l'opinion a *fait sienne* (au sens propre de cette expression) la théorie en question. La conjecture de Gerézdi et les preuves qui s'y attachent font partie depuis longtemps de la richesse collective. Gerézdi n'était en avance sur son temps que de quelques années. Au tournant des années soixante et soixante-dix, à l'époque des débats fervents contre la critique littéraire idéologique menés par nous autres les structuralistes, le fait de rétablir la composition artistique, purement littéraire du volume de Balassi était un objectif extrêmement séduisant. L'objectif était donc commun : le résultat l'est devenu aussi. C'est le plus grand honneur dont une théorie scientifique puisse bénéficier : au bout de trente ans, elle devient bien commun, plus exactement elle devient une chose découverte par *l'un des nôtres*.

La dernière étape dans la folklorisation du soupçon de Gerézdi a eu lieu lors du colloque solennel de cette année, consacré à Balassi.

C'est à cette occasion qu'une maison d'édition nouvelle – dirigée par Péter Kőszeghy – a publié le premier recueil de Balassi en langue étrangère, qui sera également – je présume – le dernier pour longtemps. L'objectif : tenir les étrangers intéressés au courant. La préface française évoque la conjecture de Gerézdi, sans pour autant mentionner son nom. Remarquons le peu de transformations que le raisonnement a subi pendant toutes ces années. Je cite :

« …Balassi semble bien avoir voulu refléter, dans un recueil rigoureusement ordonné, les grandes périodes de sa vie. Péter Kőszeghy et Géza Szabó, dans une note de 1986, font observer que le codex s'articule autour d'une prière de contrition qui consiste dans un acrostiche, sur les lettres de son propre nom celui-ci. Deux groupes de 33 poèmes, composés les uns avant, les autres après, l'épisode de son mariage avec Krisztina, sont ainsi délimités. Son intention aurait été ainsi de porter également à 33 le nombre de ses obsécrations, de ses appels à Dieu, troisième volet du triptyque. Augmenté d'un poème liminaire, le volume aurait alors réuni 100 poèmes. Sans aller jusqu'à la complexité numérique de la Délie de Maurice Scève, une telle composition eût certes été conforme au goût du temps. »

Le colloque Balassi a été inauguré par la conférence solennelle du doyen de la faculté de Debrecen, un chercheur illustre de la littérature hongroise. (Le texte de son intervention a été immédiatement publié dans la revue *Hitel*.) Le sujet : la présentation générale et historique des recherches des cent ans précédents menées au sujet de l'oeuvre de Balassi. Bien sur – «de te fabula narratur» – on l'a écouté très attentivement : comment l'orateur nous qualifiera-t-il ? Certains membres du public ont été maintes fois évoqués. Par contre, nous avons dû envisager le résultat incroyable de la folklorisation de l'oeuvre de Gerézdi. *Son nom ne fut même pas cité.*

Le sot, emportée par sa colère impuissante, gratte le mur. Le sage, lui, hoche la tête.

Gerézdi

À quoi pouvait-il toujours penser après la publication de sa petite idée dans l'*Épinard ?* Et plus tard, au moment des attaques et des épreuves ? Aurait-il abandonné son idée ? Impossible. Comment se fait-il donc que dans ses deux études postérieures, Gerézdi ne revient pas sur la théorie de la construction fondée sur la symbolique numéraire ? Il est vrai que dans l'une des deux études il traite de la vie postérieure du poète ; il aurait été très difficile d'y insérer la théorie en question. La seconde étude est une sorte de portrait, une ébauche biographique où il est très peu question des oeuvres. C'est la toute dernière étude de Gerézdi. Quoiqu'il n'y mentionne pas sa théorie sur la symbolique numéraire, il frôle en passant la problématique des recueils – en outre, d'un ton peut-être un peu différent que trois ans auparavant.

Franchement, je ne devrais peut-être pas m'occuper de tout cela. Je crois que jusqu'ici, cette présente étude est bien proportionnée. J'ai commencé par argumenter contre les interventions injustifiées des éditeurs en sollicitant

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

une conception plurielle, statistique du texte ; puis je me suis égaré dans une contradiction de taille en honorant la mémoire d'une intervention éditoriale géniale, celle de Rabán Gerézdi. Ce que j'ai à dire (mon message ?) s'accorde très bien avec une telle construction contradictoire. Certes, mais on touche la fin de l'histoire. Il est temps d'y mettre un point. De toute façon, je ne dispose d'aucun renseignement supplémentaire qui me permettrait de reconstruire – à l'instar d'un roman policier – les dernières pensées d'un esprit scrutateur. D'ailleurs, voilà un bien piètre roman policier que celui à la fin duquel nous ne savons toujours pas la vérité.

Je ne peux pas m'empêcher de poser la question : à quoi pouvait-il penser ? La dernière étude (parue, si je ne me trompe pas, au moment de la mort de son auteur) énumère tout ce que la littérature hongroise a gagné en contrepartie de la défaite du siège de Julia. « Les gains : un cycle brillant de poèmes pétrarquistes (*les poèmes Júlia*), un drame pastoral introduisant des innovations dramaturgiques importantes (*Belle comédie hongroise*), puis toute une série de très grands poèmes ; enfin, une grande autobiographie lyrique, l'idée et la réalisation hongroise d'un chansonnier d'auteur, pareil que le *Chansonnier* de Pétrarque (*Son livre écrit de sa main*) ».

Son livre écrit de sa main serait-il une sorte de *Canzoniere* à la hongroise ? A-t-il suivi le grand exemple de Pétrarque ? Sans vouloir exagérer l'importance de cette expression lâchée, je pense qu'il est possible que Gerézdi ait voulu dire exactement ce qu'il a dit. C'est que nous devons envisager de très graves difficultés si on interprète la composition de Balassi selon l'exemple dantesque de 3*33 ; par contre, ces problèmes disparaîtraient dans le cas d'un modèle pétrarquiste.

Il est possible que Gerézdi s'en soit rendu compte. Il est possible que j'aie théorisé une idée que son inventeur génial avait déjà dépassé.

Quelles sont les difficultés en question ?

Passe encore que jusqu'à aujourd'hui nous n'avons toujours pas identifié dans la littérature européenne les parallèles convaincants de la composition en 3*33 (Zemplényi 1994). Cette construction transparente, arithmétique, pareille à celle des cathédrales s'adapterait beaucoup plus facilement à l'époque de Dante, au monde préhumaniste – ou alors bien plus tard, au 17ème siècle allemand !

Il est plus grave que dans le *Codex Balassa* les premiers 33 poèmes ne sont pas suivis de 33, mais de 51 autres. C'est là que sont placés les poèmes amoureux traduits du turc. C'est une erreur évidente puisque ces poèmes mentionnent Julia après que le poète se soit interdit de prononcer ce nom. C'est aussi par une erreur évidente que certains poèmes pieux s'y trouvent – nous détrompe la remarque fragmentaire du copiste primaire. On n'arrive au résultat 2*33+(10+X) qu'en faisant abstraction des poèmes qui y sont placés par erreur, que le copiste primaire a insérés au *Codex* contre la volonté du poète.

Pourtant, enlever ces poèmes déplacés ne va pas sans poser des problèmes. L'idée de la construction en 3*33, voire celle en 2*33 peuvent être facilement réfutées. En essayant de prouver la supposition de Gerézdi, j'ai fait une erreur, demeurée inaperçue.

Réfutation que ne sont censés lire que les plus engagés.

Ce qu'on savait :

(1) Le copiste de 1610 (environ) a eu tort d'affirmer qu'il se servait du manuscrit du poète ; en vérité, il a utilisé la copie primaire de 1589 (Varjas).

(2) La note qu'on trouve aux pages 99-100 est très fragmentaire : il est probable qu'on n'en connaisse qu'un septième ou un huitième.

(3) La note qu'on trouve aux pages 99-100 ne provient pas de l'auteur, mais du copiste primaire de 1589, elle n'est pas conforme aux intentions du poète. En effet, c'est une note contradictoire : elle se plaint du fait que le poète ne publie pas ses poèmes dévots qu'il collectionne dans un «autre volume» – puis il n'hésite pas à en publier immédiatement neuf.

(4). Les notes des pages 1, 148 et 175 nous apprennent que le copiste de 1610 a ajouté à chacun des trois chapitres du Codex des préfaces riches en renseignements. Ces préfaces ont été préparées soit postérieurement, soit dans la connaissance parfaite de la source à copier (Klaniczay).

Ce dont on n'a pas tenu compte :

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Si (1) est vrai, (3) ne l'est pas. Parce que :

conformément à (1), le copiste de 1610 ne savait qu'il n'avait pas le manuscrit original devant les yeux. Si cela est vrai et s'il est également vrai qu'il avait une parfaite connaissance de sa source – voir (4) – , il s'ensuit qu'il a interprété la note qu'on trouve sur les pages 99-100 (aujourd'hui très fragmentaire, mais complète au moment de la copie) comme un texte provenant de l'auteur. Donc (3) est faux. Donc la note des pages 99-100 provient de Bálint Balassi.

La modification implique l'une des plus belles parties de l'ordre rétabli, la fin de « Maga kezével írott könyve ».

Selon le titre en latin du chant 58, le poète, ayant vu que ni son raisonnement, ni ses supplications ne peuvent susciter l'amour dans le coeur de Júlia, encombre de ses plaintes les cieux, la terre, les mers :

O grand, rond ciel bleu, palais d'honneur de lumière et d'étoiles !...

Dans la dernière strophe il rend compte non seulement des circonstances de la création des poèmes (sa campagne de maquignon en Transylvanie), mais il annonce également la fin de la série :

Froid dehors, brûlant à l'intérieur de l'amour de Julie,

Fouillant la Transylvanie à la recherche de chevaux rapides, non sans peine,

J'ai tout ordonné, et je ne parle plus de Julie dans mes poèmes.

Puis il ajoute en prose : « C'est la fin des poèmes écrits sur Júlia. » Le poème suivant est là pour s'appesantir sur son sujet : « Cinquante-neuvième. Toute autre chose. De Sophie » Puis : « Soixantième. De Susanne et d'Anne-Marie, filles viennoises ». Certes, de deux belles filles étrangères :

Une fois en chemin avec un compagnon,

Par hasard je les ai trouvées dans la rue,

Et les observant, je les ai désirées,

Mon compagnon aussi, s'est enamouré,

Tandis qu'elles éveillaient

Et montraient leur volonté,

Ainsi nous les avons courtisées.

Etc., etc. « Il n'est point nécessaire d'en dire plus », explique le lyrique au goût exquis. Tout cela est suivi de la fameuse interrogation de la pièce numéro 61, à laquelle la place qu'elle occupe dans la série accorde une dimension supplémentaire de signification :

Sur cette terer immense

Quelle magnificence,

O chevaliers, que les confins...

(Traduction de Lucien Feuillade).

Tout cela fait référence à l'amour de Júlia, c'est en vérité le désaveu de cet amour. Et ainsi de suite. Il continue par le chant consacré à la pucelle nommée Marguerite (62.). Puis nous avons le chant 63, où il s'adresse aux membres de son propre milieu, aux poètes-camarades,

« qui ont rivalisé dans la poésie en langue hongroise »

Pourtant, ces délices n'apaisent point ses souffrances (64) ; il n'a d'autre choix que de prendre la grande route (65), quant à son livre de poésies futiles, il le jette au feu (66).

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

À ce point, la succession simple des poèmes (et avec elle, la symbolique numéraire du chiffre 33) descend d'un niveau, elle devient moins évidente. À regarder de près la structure superficielle, le recueil porte beaucoup moins de traces d'une construction préméditée, quasi arithmétique. Il a plutôt l'air de s'être composé naturellement, c'est comme si la vie l'avait construit. La série de poèmes que je viens de citer est interrompue par une longue remarque en prose qui traite des difficultés qu'il y a à composer un tel recueil, des intentions, des projets d'édition du poète. Elle est semblable à toutes les autres notes du codex, à la différence près qu'elle est plus détaillée. Un groupe de poèmes pieux – probablement non-numérotés – s'y intercale. Leur apparition diminue la transparence de la composition. Puis nous avons la suite de la série s'interrompant un peu plus tard une nouvelle fois : un bloc de poèmes amoureux – non-numérotés – ralentit notre avance systématique. Enfin, la série touche sa fin ; c'est aussi la fin du livre entier, le codex continue par le recueil de Pologne... Cette construction est partagée entre poèmes pieux et poèmes amoureux – comme c'est le cas chez Rimay, Wathay, Zrínyi. Il y a des parties numérotées et non-numérotées, comme dans le cycle Caelia ou dans l'épopée *Obsidio Szigetiana* de Zrínyi.

Toute cette composition me rappelle le *Chansonnier* de Pétrarque, le paradigme principal de la poésie lyrique européenne de l'époque de Balassi, évoqué par Gerézdi. On y trouve également au fond, bien caché, le symbole arithmétique ; par contre, sur la superficie, les poèmes s'attachent les uns aux autres par des liens pseudo-autobiographiques ou associatifs (Santagata, 1987).

Je n'ose plus abuser de la patience du lecteur. Maintenant je regarde Gerézdi dans mon imaginaire. A-t-il évoqué Pétrarque en 1967 parce qu'il est arrivé aux mêmes conclusions que moi ? A-t-il dépassé les bornes de sa propre présupposition ? Je suis en train de regarder son portrait dans la salle de conseil de l'Institut d'Etudes Littéraires. Je n'arrive pas à m'orienter dans l'expression de son visage. La plupart des grands morts de l'Institut ont posé sur les photos affichées ici : des visages sillonnés, fins, intellectuels, des vestons chics, cravates, lunettes. Varjas ne porte pas ses lunettes, c'est vrai, il aimait les enlever avant les prises ; cela explique son regard un peu incertain sur cette photo. La seule photo d'amateur est celle qui représente Gerézdi. On m'a dit qu'à cause des circonstances de sa mort, la famille ne voulait pas en donner une plus sérieuse. Ce n'est pas grave, c'est une photo excellente. Gerézdi porte un blouson carré, il rit, mais pas d'un rire moqueur, au contraire, il a l'air heureux et libre, extrêmement libre.

Bibliographie

Balassa-kódex , transcription et notes par István VADAI, éd. István KOVÁCS, Iván HORVÁTH et Sándor SZEDMÁK, CD-ROM, Budapest, ELTE, Centre des Hautes Études de la Renaissance, – Hypermedia Systems, 1994.

Bálint BALASSI, *Összes versei, Szép magyar comoediája és levelezése,* éd. Béla STOLL et Sándor ECKHARDT, Budapest, Szépirodalmi, 1974.

– – *Összes versei a versek helyreállított eredeti sorrendjében,* éd. Iván HORVÁTH, postface: Imre BORI, Újvidék, az Újvidéki Egyetem Bölcsészettudományi Karának Magyar Nyelvi és Irodalmi Tanszéke, 1976 (Tanulmányok – Studije, 9).

– – *Összes versei és Szép magyar comoediája,* éd Béla VARJAS, Budapest, Szépirodalmi, s. d. [1981].

– – *Énekei,* éd. Péter KŐSZEGHY et Géza SZABÓ, Budapest, Szépirodalmi, 1986.

– – *Versei,* éd. Péter KÖSZEGHY et Géza SZENTMÁRTONI SZABÓ, Budapest, Balassi Kiadó, 1993 et 1994 (Régi Magyar Könyvtár. Források, 4, szerk. KŐSZEGHY Péter).

– – *Poèmes choisis – Válogatott versei,* traduit par Ladislas GARA, versifié par Lucien FEUILLADE, préface de Jean-Luc MOREAU, Budapest, Éditions Balassi – Balassi Kiadó, 1994.

Balassi Bálint és a 16. század költői, I–II, choix, éd. et notes Béla VARJAS, Budapest, Szépirodalmi, 1979.

István BITSKEY, « *Az magyari nyelvnek dicsősége ». Balassi-értelmezések, 1899–1944*, *Hitel,* juin 1994, 5–14.

Endre BOJTÁR, *Az irodalmi mű értéke és értékelése, A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben,* éd. József SZILI, Budapest, Akadémiai, 1982, 13–56.

Péter DÁVIDHÁZI, *A hatalom szétosztása: (poszt)modernizáció a szövegkritikában, Helikon,* 35 (1989), 328–343.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Boris EICHENBAUM, *Az irodalmi elemzés,* trad. Judit BÁLINT, Gábor FOLLINUS, György GELLÉRT & al., Budapest, Gondolat, 1974.

György GÁL, *A „Répertoire de la poésie hongroise ancienne" adatmodellje, Irodalomtörténeti Közlemények,* 93 (1989), 267–272.

Rabán GERÉZDI, *Balassi Bálint, Kritika,* 5 (1967), fasc. 5–6, 13–26.

Albert GERGEI, *Árgirus históriája,* éd. Béla STOLL, *Régi Magyar Költők Tára. XVI. századbeli magyar költők művei,* IX, éd. Béla VARJAS, Budapest, Akadémiai, 1990, 371–401, 572–579.

Iván HORVÁTH, *A Balassi-sor számmisztikai értelmezéséhez, Irodalomtörténeti Közlemények,* 74 (1970), 672–679.

– – *Balassi poétikája (Kérdések), Acta Historiae Litterarum Hungaricarum,* 13 (1973), 33–41.

– – *Az eszményi Balassi-kiadás koncepciója, Irodalomtörténeti Közlemények,* 80 (1976), 613–631.

– – *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben,* Budapest, Akadémiai, 1982.

János HORVÁTH, *Petőfi,* Budapest, Pallas, 1922.

Chrestomatïa po istorii frantsouskogo iazika, éd. N. A. CHIGAREVSKAÏA, Leningrad, Prosvechtchenïe, 1975.

Attila JÓZSEF, *Összes Művei,* I–II, éd. József WALDAPFEL et Miklós SZABOLCSI, Budapest, Akadémiai, 1955.

– – *Összes Versei,* I–II, éd. Béla STOLL, Budapest, Akadémiai, 1984.

Tibor KLANICZAY, *Hozzászólás Balassi és Rimay verseinek kritikai kiadásához, A Magyar Tudományos Akadémia I. Osztályának Közleményei,* 11 (1957), 265–338.

[Ilona KOVÁCS], *A szövegkiadás új elmélete és gyakorlata: a szövegek keletkezéskritikája. Bevezető, Helikon,* 35 (1989), 317–318.

Kniga dlja tchtienïa po istorii frantsouskogo iazika, éd. V. F. CHICHMAREV, Leningrad, 1955.

Péter KÖSZEGHY, *[Compte rendu de l'anthologie] « Balassi Bálint és a 16. század költői », Irodalomtörténeti Közlemények,* 88 (1984), 86–89.

– – *A Balassi-szöveghagyomány néhány kérdéséről, Irodalomtörténeti Közlemények,* 89 (1985), 76–89.

Les textes de la Chanson de Roland, I–X, éd. Raoul MORTIER, Paris, Éditions de la geste francor, 1940–1944.

Sándor LUKÁCSY, *[Discours solennel], Acta Iuvenum. Sectio Philologica et Historica,* 6 (1973), 127–133.

Répertoire de la poésie hongroise ancienne, I–II [+8 MO de données], dir. par Iván HORVÁTH avec la coopération de Zsuzsa FONT, György GÁL, János HERNER, Gabriella HUBERT, Tamás RUTTNER, Etelka SZŐNYI, István VADAI, Éditions du Nouvel Objet, Paris, 1992 *(Ad Corpus Poeticarum,* collection dirigée par Léon ROBEL).

SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria della costituzione di un genere,* Florence, Liviana Editrice, 1987.

Ju. A. SREJDER, *Egyenlőség, hasonlóság, rendezés (Bevezetés a modern matematika alkalmazásába),* trad. András Vargha, Budapest, Gondolat, 1975.

Béla STOLL, *Balassi-bibliográfia,* Budapest, Balassi, 1994 *(Balassi-füzetek,* 1, éd. Péter KŐSZEGHY).

Mihály SZEGEDY-MASZÁK, *Ottlik Géza,* Bratislava, Kalligram, 1994.

Csaba SZIGETI, *Appendix Balassiana. Kronológia, tradíció, hagyománytudat a XVII. századi Balassi-követő nemesi költészetben, Irodalomtörténeti Közlemények,* 89 (1985), 675–687.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Béla VARJAS, *Balassi házasságáig szerzett énekeinek ciklusa, Régi magyar századok,* Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet, Reneszánsz-kutató Csoport, 1973, 7–10.

– – *Balassi Nagyciklusa*, *Irodalomtörténeti Közlemények,* 80 (1976), 585–612.

– – *A magyar reneszánsz irodalom társadalmi gyökerei,* Budapest, Akadémiai, 1982.

Ferenc ZEMPLÉNYI, *A komponált verskötet kezdetei és alakulása a reneszánszban,* conférence, Esztergom, 1994.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

13. fejezet - Daniel L. Golden – The Electronic Turn : Changes in Textual Structure

The Electronic Turn : Changes in Textual Structure.

It has been a commonplace for nearly two decades now, that the shift between the old ways of writing and the new, electronic-based ones has a lot of serious theoretical and practical consequences. We already know a lot about the specialities of working with a word processor, producing materials for a multimedia CD-ROM and being connected to the endless textual universe of the Internet.

Most discussion on the impact of that shift has focused on issues like the fate of linear narrative, changing notions of authorship, readership, copyright and so on. Quite rarely the electronic text becomes a topic for philological investigations, although more and more knowledge gets represented only or mainly in that form. In this paper I would like to concentrate on the text itself and to raise some questions from the point of view of the philologist, which are generally left out of consideration. I will try to take a closer look at electronic texts, list some important features of them and make conclusions about their philological status.

1. Inconceivable

Inconceivable.

One of the essential differences between printed and electronic texts is visible for the first glance, namely the first is visible, while the last entirely not. I have my lecture here with me in two written forms : One in print, which I can transform here and now to speech without any problem. The other in electronic, on a floppy disk. To achieve the same result with that one, I would have to realise a sequence of complicated actions in connection to a computer.

There is no information per se, every human product of culture has it's own vehicle transporting it. But there are differences about how mediated these communication systems are. To read a traditional book we have to use only our eyes. To view a film recorded on a videocassette we have to use also a videoplayer and a television. The case of electronic texts is the same, only even more complicated. To have an e-text properly appearing I have to have the right version of the right word processor for the right operating system on the right computer-hardware. The printed text was in front of our faces ; to make an e-text readable we need a set of interfaces.

In the age of printing «texts» are standing side by side on a bookshelf. They are visible and touchable, they have a physical reality perceivable directly. Electronic texts are lying somewhere hidden on a hard disk of a computer. They are somehow similar to elementary particles. We have never really seen them, we know about their existence only indirectly : making the same experiment with them they react in the same way (except of some word processors made by worldwide multinational companies).

The importance of this change is that the evidence of the visible text was the base of any philological discussion. It is a kind of commonplace, that the birth of the humanities is strongly connected to the appearing of literacy, when different parts of texts became comparable. In the case of electronic literacy one can never be assured, whether the text read by him is the proper form of it, or it is modified by one of the interfaces used. While a specimen of a printed book seems to be «given» for once and all, an electronic text changes its faces from platform to platform.

2. Unreachable

Unreachable.

Recently the eminent home for electronic texts became the Internet. It offers a lot of new and attractive possibilities. One of these is the phenomenon of hypertext. Indeed, the Internet itself as a whole is perceivable as one great system of hypertext.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

For that we can often hear the fascinating sentence : a hypertext structure has no limits. That is, of course, not entirely true. Since the creating of such a structure is made by using the tool of linking, we can precisely follow all the connections placed by the author of the work. However, there is no guarantee, that the avid reader will not pass over that border : the inner limit formed by the links made by the author, and get far away from the original starting point. While the claim quoted is false from the point of the author and the structure of the text, it can be true in the experience of the reader. Browsers give quite a few help to one to identify his place in virtual space. The common reader does not care about obscure URLs, which are the only signals for getting precise knowledge about where we are and what we are reading. The total homogeneity of the Net hides any difference between site and site, text and text. There are a lot of tries to give more solid identifiers to electronic documents, but none of them succeeded to get really widely used up to now.

There is another way to feel ourselves «lost in space». One of the most important changes in electronic texts is the disappearing of the page as a structural entity. It is replaced by the screen, which works as a window can be scrolled up and down over the whole text. This change has no (or almost no) effect on the content of the text, but has a very big one on the reader of it. Our old manners of finding our ways in a book were strongly connected with the page-structure : we could find special parts of a text browsing in it and searching something e.g. «at the top of a page on the left». That kind of visual memory will work no longer in the world of electronic texts. The tool of the human memory has to be replaced by a technical one, namely searching robots. These programs fight with the same problems as e.g. electronic library catalogues : they can't reproduce the stochastic of the searching methods of the human mind, which is so effective. So the human mind should accommodate to the changing external reality : instead of the old visual memory has to develop a kind of keyword-memory : has to remember the word-combination which is characteristic only for the very part of the text looked for.

Hypertext-theorist George P. Landow makes a distinction between the availability and the accessibility of an electronic document (Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology). The first means that the source exists in electronic form in an electronic archive. But the more important question is the second one : is the text in a place, which is well known, so that readers really can get access to it. Hence recording data is only one part of the work of the modern philologist. After that someone has to take care of those records : assure, that they find their place at a server and make changes to keep them up-to-date in content and form as well.

This process is described by Esther Dyson in her book Release 2.0 as an important shift in the essence of intellectual work. She argues, that the intellectual product (an article, a book) is getting replaced by the intellectual provision : a continuous attend on the reader.

In the traditional comparison there were two ways of working on letters : to work about the unchanging past as a philologist or live in the eternal presence as a journalist. Today the first has to come closer to the last : the requirement of being up-to-date became as pressing for the editors of scientific databases as for managers of internet-newspapers.

3. Indigestible

Indigestible.

From the very beginning of using computers in humanities there have been the expectation that it will finally realize one of the biggest dreams of mankind : a system (book or machine) of the totality of human knowledge. The Internet is the latest candidate for that holy role : we should make available everything via the Net – the old task is reformulated in that way today.

But that kind of unlimited may become rather frightening than inspiring. The rational limits of intellectual work gets in danger. From now on one has to decide how much material not to read, before preparing a scholarly paper. Too much information in fact is no information : e.g. the third, electronic edition of George Landow's book on hypertext contains over fifty comments of his students on specific parts of his work. Does anyone have the aim to read them all... ? The holism of the Internet as a form of global knowledge turns to relativism on the side of individuals : decisions about including or excluding something remain to be the problem of the actual reader/writer.

4. Unpreservable

Unpreservable.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Let us suppose that we are all deeply scared now about the possibility of loosing information represented in electronic texts. Perhaps the same feeling made already the old librarians of Alexandria try to collect and preserve documents of the past for the future. We also want to do that, against all difficulties. But what are the real possibilities ?

Let me differentiate two types of electronic documents : a) originally printed, non-digital, only digitized and b) ones created already in digital form. Archiving of the first type means necessarily rewriting : so we have an unchanged printed original, which can be reproduced electronically in many different ways. That causes also a lot of problems, but much less – I tend to claim – than the other group.

We have the methods for archiving printed texts ; that means, we know how to decide between important and non important information. We have to reconsider our beliefs on that topic confronting the new genres of digital documents. What should be archived of a hypertext-document, a multimedia CD-ROM or a poem-generator, for example ? The rewriting of such complicated structures probably wastes almost as much time as the creating of them. In the documents of the new medium the graphic component becomes more and more important. Does this mean that we should make only « facsimiles » of digital documents ?

And what about internet-documents changing rather often ? Should the archivist define a temporal limit, and archive such a document every month ? Or rather every week ? On what base this is decidable ? It seems, that we can select from two bad alternatives : there will be no past at all (we give up archiving), or there will be too many pasts (we make backups automatically every five minutes, which will serve only for security goals, not for philological investigations).

What is catastrophic for archiving, is that while our methods for reading a book stayed unchanged for thousands of years, our methods for reading an e-text changes in every two or three months.

For example : if someone got interested in personal computers already when they first appeared, and decided to use one of them to facilitate his work as an author – what can he do today about his electronic texts saved on floppy disks formatted for, let's say, Commodore 64... ?

The most successful way of archiving is perhaps to preserve the original one in its original form. That means, that a real electronic archive should be in someway also a museum : a collection of all kinds of all hardware in order to enable the reading of old electronic texts made on them.

The problem of encoding is even more fundamental in the case of databases. The structure of a database should be planned before the beginning of the recording act, which can take decades. We may call this the « paradox of database-making » : you have to plan the convenient structure for the material you do not really know yet. In consequence you risk the obligation of changing and rewriting your whole database any time, when a new species appears with features till then not considered.

We should also not forget about the « trap of simplicity » in text encoding. To the challenge of different and fast changing platforms some of the electronic archive projects gives the answer of a so-called « encoding minimum » (for example plain vanilla ASCII), which, in their opinion, will stay comprehensible for any kind of technical background. Using such a restricted encoding system necessarily means that you have to cut off much useful information which cannot be expressed in the new code. So that is the paradox of archiving : if you want to represent the complexity of the original, you have to use a more complex encoding system, which in turn will be accessible for fewer readers.

Of course, in most of the cases we can have an automatic program for converting data from one coding system to another. But that is an automatism – public enemy number one for the philologists. In a new philology for electronic texts a separate chapter shall deal with the mistakes coming from automatic procedures used during word processing (e.g. search and replace).

So the great question about electronic documents is the following : Who will have the energy and money to rewrite the whole human culture in a new code in every five or ten years ? The conclusion must be, that the new age of electronic information will mean a great loss of information, namely a big part of human knowledge will get out from the mainstreams of everyday information exchange : less and less will be properly rewritten in the new codes.

In that way in a few years our whole cultural heritage will consist of cultural inclusions : databases of times and structures already forgotten. Indeed, it is an interesting question : can any kind of computer-archeology be developed to resolve those antiquities ?

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

In his book The Cultural Memory Jan Assmann describes a great shift at the birth of European culture : a change from ritual to textual coherence. Knowledge takes it's place in texts, instead of rites. At the same time knowledge becomes something mortal, hidden, encoded, which needs reviving : interpretation. The goal of rites is to reproduce the symbolic order without any changes (where the system of symbolic allusions get their meaning with the help of remembrance, which makes the past present). Texts at the same time need interpretation. While letters stay recorded, reality changes, so interpretation becomes the way (principle) to remake cultural coherence and identity.

That means, says Assmann, that the text is a very «risky» way of perpetuating sense, because it enables the derivation of sense from circulation and communication, which the rite never lets it do.

Electronic writing with its distinctive features of general uncertainty seems to be an even more risky way of doing that.

The possible final conclusion of this paper has to be quite pessimistic (and possibly also a bit provocative) : working with great enthusiasm on developing of the electronic memory of mankind, we may achieve just the opposite : building the way of oblivion.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

14. fejezet - Waigh Azzam et Olivier Collet – Le texte dans tous ses états : le projet MÉDIÉVAL et l'édition électronique des œuvres du moyen âge

Le texte dans tous ses états : le projet MÉDIÉVAL et l'édition électronique des œuvres du moyen âge.

La présente communication se donne pour objectif de cerner, par le biais de l'expérience que nous poursuivons depuis deux ans, quelques-unes des implications épistémologiques et méthodologiques résultant de l'évolution des instruments mis à disposition du médiéviste. En d'autres termes, nous cherchons ici à interroger les renouvellements d'approche que les outils modernes et leurs spécificités entraînent au plan de la compréhension et du traitement des textes, ainsi que de leur diffusion.

En premier lieu cependant, surtout pour ceux de nos interlocuteurs qui ne sont pas en contact régulier avec nos plus anciens écrits vernaculaires, il semble utile de rappeler certaines des particularités essentielles qui concernent l'état du substrat documentaire dans la culture européenne du Moyen Âge.

Par l'absence systématique d'originaux (i.e. de rédactions autographes ou légitimées par l'autorité directe de l'écrivain) jusque vers la fin du 14ème siècle au moins, sauf très rares exceptions, et une circulation garantie au moyen de transmetteurs artisanaux – les manuscrits : objets à la fois uniques en tant que tels, mouvants dans leur contenu et leur aspect, et la plupart du temps supérieurs en nombre à l'œuvre qu'ils reproduisent –, les écrits du Moyen Âge s'inscrivent dans un espace très particulier, en même temps individuel, pluriel et composite, c'est-à-dire caractérisé à la fois par la matérialité singulière de ses constituants et, globalement, par sa diversité et par la virtualité de son référent. À moins en effet de les réduire à une version exclusive de leur «tradition», isolée du reste de la diffusion dont ils participent, les œuvres n'existent en fait que par la réunion (la juxtaposition) et par la superposition de leurs différents représentants. Hétérogènes au point de vue documentaire, puisque chacun est susceptible d'offrir une version plus ou moins modifiée de l'œuvre, les manuscrits le sont aussi de par leur facture matérielle. Ils réunissent des composants multiples – de l'écrit, mais aussi des images ou des éléments picturaux munis d'un contenu iconographique, d'une portée architechtonique ou de nature adventice (décors secondaires) –, cela dans un rapport à la fois structural et exégétique, autrement dit, en vertu d'une organisation spatiale comme à travers une série de liens interprétatifs. Ils manifestent ainsi des propriétés scripturaires, formelles et visuelles qu'il est possible d'analyser et de mettre à profit pour leur compréhension en elle-même et pour l'interprétation des textes qu'ils renferment, ainsi que pour le développement de procédés de représentation de leur structure, et de recherche et de comparaison requis par une édition, quels qu'en soient les principes et la méthode.

La confection de manuscrits entre les 12ème et 15ème siècles n'est donc pas qu'un moyen destiné à une utilisation personnelle ou le média neutre, « objectal », de la propagation des écrits anciens : elle participe bien de certaines modalités pratiques, mais pleinement aussi de la production littéraire, chaque spécimen d'une œuvre établissant un ensemble de relations, visibles ou latentes, avec ses autres avatars (sans parler de l'intertexte, toujours fourni, que convoquent les œuvres du moyen âge) ; même si ces liens, et donc les mécanismes de génération qui les sous-tendent, ne sont pas voulus par celui auquel l'usage actuel réserve par convention le nom d' « auteur » en propre[1].

Or, nous lisons aujourd'hui les œuvres médiévales d'après les critères, anachroniques, que nous dictent la période contemporaine et sa conception de l'objet littéraire, en opposition flagrante avec les circonstances de leur élaboration et de leur divulgation primitives, et moyennant des présupposés inapplicables pour une large part. Implicitement ou de manière avérée, l'édition comme l'exégèse des textes du moyen âge participent toujours peu ou prou de la recherche d'un principe d'origine et d'unicité, modelée par l'autorité primordiale et

[1]À noter au passage que ce n'est que dans la dernière partie du moyen âge, à l'approche d'une conception plus moderne de l'œuvre et de sa propriété intellectuelle, que l'on voit des écrivains en langue française commencer à exercer un contrôle sur la transmission de leurs écrits, comme certains auteurs latins l'avaient fait bien plus tôt.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

définitive de l'écrivain, alors que la seule « originalité » que l'on puisse reconnaître à la littérature médiévale réside dans l'individualité et dans la singularité des copies qui nous l'ont transmise, chacune à la fois comme un simple document, un témoignage spécifique, mais aussi un spécimen à part entière de l'œuvre.

D'un point de vue matériel, en outre, l'édition s'appuie sur la base elle aussi contradictoire d'une représentation à peu près univoque et close. En effet, l'imprimé, mode le plus courant de leur publication actuelle, ne permet de rendre compte, au mieux, que du contenu verbal des écrits médiévaux[2]. Le livre en gomme presque immanquablement la structure profonde et le contenu iconographique, et « aplatit » le matériau verbal en le réduisant à une dimension exclusive : il ne nous en restitue qu'un unicum figé, tout en reléguant les états variants – les couches divergentes que constituent les leçons des autres manuscrits –, le plus souvent « choisis » (pour adopter le vocabulaire conventionnel des éditeurs), à l'intérieur de notes ou d'appendices.

Consciemment ou non, de propos avéré ou non, l'édition des anciens textes vernaculaires nous place ainsi dans une perspective qui prive l'étude linguistique et littéraire du moyen âge en tant que telle, de même que l'exégèse des œuvres, d'une part d'information indispensable à leur compréhension, et à l'histoire littéraire et de la langue françaises. L'opération philologique nous met à la merci d'une réduction drastique de la diversité inhérente à la diffusion des textes et qui ne respecte sans doute ni la réalité matérielle ni les modes de production littéraire du moyen âge. Ce qui réside au cœur de son entreprise, c'est la recherche ou la reconstruction de la « bonne » version, susceptible d'être isolée de ses images déficientes – les variantes, dites « rejetées » – et de s'y substituer ; démarche sélective et normative, parce que préconçue, fondée sur une échelle de valeurs et sur un ensemble de critères qui peuvent d'ailleurs sembler présomptueux ou pour le moins hasardeux, compte tenu des risques qu'induit toute appréciation a posteriori, pour ceux qui, comme nous aujourd'hui, ne forment pas des partenaires contemporains ou proches dans le temps de la création ou de la performance des œuvres mais ne sont que les récepteurs ou les opérateurs éloignés d'une tradition passée, dont nous ne saisissons qu'à demi-mot les règles.

Ce vice méthodologique est rendu d'autant plus évident par le fait que la tradition philologique « classique » se contente pour l'essentiel (et, encore une fois, dans une intention marquée par le souci de la norme) de replacer chaque état – chaque copie – de l'œuvre à l'intérieur de sa diffusion, à un niveau sensé répondre aux exigences précises d'une hiérarchie, qu'elle peine souvent à se figurer, d'ailleurs, sinon par de singuliers artifices. Mais, exception faite de l'aspect chronologique, soumis à de forts présupposés (puisque dans la règle, le plus ancien tend à être crédité d'une appréciation favorable et le plus récent, de soupçons plus ou moins infamants), l'édition courante ignore en général toute une série d'autres facteurs susceptibles d'influer sur cette version : origine géographique et contexte culturel dont elle émane (il est évident qu'on ne s'est pas intéressé partout et en tout temps aux mêmes objets durant les quelque cinq siècles de production manuscrite vernaculaire, et que des préférences ont dû agir en profondeur sur la sélection, la réécriture et la transmission des œuvres) ; inscription dans le jeu de rapports et de contraintes qu'exprime la mise en recueil dont elle fait très souvent l'objet, un texte médiéval vivant dans bien des cas, au sein de ses diffuseurs matériels, une cohabitation complexe avec d'autres écrits, susceptibles d'influer sur ses frontières, son contenu propre, sur sa définition même etc.

Au plan pratique enfin, la version même la plus neutre – par exemple diplomatique au sens le plus strict du terme – qu'offrent les éditions courantes imprimées induit un degré d'interprétation et d'abstraction déjà trop avancé. Pour une connaissance appropriée des œuvres, il s'avère indispensable de combiner à toute représentation critique une image respectueuse du contenu et de la structure des manuscrits (mise en page etc.), et de l'ensemble de leurs attributs originaux.

Un dernier point peut constituer un encouragement certain à reconsidérer le statut des éditions de textes médiévaux, de même que les postulats méthodologiques qui animent l'entreprise philologique. Il fournit en outre une parade à plusieurs objections que l'on peut formuler à l'encontre d'une démarche informatique. En dehors de quelques domaines, comme par exemple la publication des textes provençaux ou celle des plus anciens monuments de la langue ou de la littérature françaises, plus tributaires du modèle archélogique de Karl Lachmann et de ses principes de reconstitution, ou de cas particuliers comme les présentations synoptiques, force est de constater que l'on n'édite plus aujourd'hui que des manuscrits ou plus précisément, des parties de manuscrits, et d'un unique exemplaire à la fois (modèle « bédiérien »), dont le texte est plus ou moins revu au gré d'une comparaison, souvent très limitée. D'une part donc, dans la pratique réelle, la copie tend, *nolens,*

[2]En raison de leur coût (parmi d'autres facteurs), les fac-similés demeurent rares. Le plus souvent tributaires du prestige qui entoure leur modèle et de fortes contraintes économiques, ils n'offrent donc pas un substitut adéquat ni pour une vaste circulation des textes, ni d'un point de vue documentaire, puisqu'ils restent peu accessibles à un lecteur privé de compétences paléographiques et codicologiques.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

volens, à un certain degré d'assimilation avec l'œuvre, tout en restant explicitement ou implicitement soumise à un présupposé négatif du point de vue épistémologique (il ne s'agit quand même que d'un « représentant » ou d'un « témoin », inférieur, de l' « original »). On peut donc se demander si la prétendue « confusion » entre ces deux états de l'objet littéraire est si propre à la « nouvelle philologie », qui a plutôt le mérite de relancer le débat sur de telles notions. Puisque d'autre part, la démarche des éditeurs, lorsqu'ils ne se servent pas du même support, comme dans les dizaines de Chanson de Roland commercialisées à partir de la seule version d'Oxford, ne peut consister qu'à choisir pour chaque publication un autre exemplaire de base en légitimant leur préférence, leur démarche équivaut – sans négliger bien sûr toute la réflexion critique qui accompagne le texte, et dont la valeur et l'utilité dépendent des compétences du savant – à un simple processus d'étalement, moins tous les avantages, documentaires, intellectuels et logistiques, d'une exploitation informatique. Nous avons par exemple trois des copies du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes éditées sur papier (dont l'une par différents chercheurs, sous diverses formes donc) mais dans des volumes séparés, au contenu incommunicable et qui n'offrent que la possibilité de lire l'une après l'autre ou en les disposant l'une à côté de l'autre, ces retranscriptions, plus ou moins modifiées par leurs éditeurs, avec des points de vue et des types de représentation très variables. De même pour les apparats critiques de ces travaux, qui ne sont que cumulables au même titre. L'informatique nous offre une beaucoup plus grande souplesse dans la visualisation et la comparaison des données documentaires, pour leur exploitation et pour la gestion des apparats scientifiques. Elle représente peut-être aussi la première possibilité de progrès important dans la pensée éditoriale et dans ses modes d'application depuis Joseph Bédier.

La transmission des textes médiévaux est ainsi soumise à des exigences très contraignantes auxquelles l'informatique peut en partie répondre, à la différence des techniques ordinaires de représentation intellectuelle et de publication, de même que par leurs spécificités, les documents du moyen âge – sortes d'hypertextes « avant la lettre » ! – fournissent un terrain propre à intéresser la recherche dans ce domaine. Au lieu de gommer l'épaisseur des œuvres, les technologies contemporaines offrent en effet la possibilité de réaliser une mise en valeur et en correspondance simultanée ou successive de données multiples présentes dans un état particulier du texte, ou sous-jacentes ; chaque manuscrit se situant, de manière tantôt perceptible, tantôt estompée voire insaisissable, au carrefour d'une circulation dont il ne capte qu'un instant : un instantané du texte. L'écrit médiéval, tel un palimpseste, un assemblage hanté par la mémoire de son passé, ne fournit ainsi que la trace sensible d'un moment particulier de sa trajectoire dans le temps et l'espace, parmi les hommes qui le produisent et le consomment, le modifient selon le hasard ou grâce à la liberté d'intervention qu'ils s'accordent ; le cliché d'un état ponctuel et instable dont on devine par transparence, à travers la mise en forme, l'exécution (mais aussi le flou des « fautes » de scribes, des repentirs, des lacunes physiques, des chevauchements etc.), l'affleurement des strates antérieures, toujours présentes en leur absence.

* * *

Le logiciel d'édition « MÉDIÉVAL » (Modèle d'ÉDition Informatisée d'Écrits médiévaux, visualisés par ALignement) vise ainsi au développement d'une procédure de type numérique pour l'exploitation hypertextuelle et l'édition comparative des documents vernaculaires du moyen âge français, entre autres, dans le domaine de la production littéraire du 12ème et 15ème siècles.

Il est réalisé conjointement par un groupe de chercheurs du Département de langues et de littératures françaises et latines médiévales de l'Université de Genève, et du Laboratoire d'informatique théorique de l'École polytechnique fédérale de Lausanne, grâce à l'appui du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Au stade expérimental actuel, il consiste en un interface comprenant la reproduction d'un extrait de quelques folios de l'Ovide moralisé (cinq manuscrits, sur une trentaine d'exemplaires conservés) ; choix motivé par la richesse et par la variété de la tradition offerte par cet écrit du 14ème siècle – « tradition » étant ici compris au sens aussi bien d'essor matériel que de pluralité dans son développement culturel – et par son extrême fécondité pour une recherche axée sur les techniques de représentation des ensembles complexes. L'ouvrage constitue en effet l'adaptation d'un original latin, les Métamorphoses ovidiennes qui, en parallèle de leur circulation propre, ont fait l'objet d'une ample activité de commentaire et de glose dans les milieux scolaires de l'antiquité tardive et du moyen âge. La réécriture française n'en fournit qu'un des échos ; elle-même est sujette à d'intéressantes variations de forme et de contenu, notamment par son adaptation en prose, en deux circonstances indépendantes au moins, et elle a connu un large essor en Europe jusqu'à la Renaissance, comme de nombreuses réécritures en différentes langues.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

En accord avec l'image matérielle dont il se réclame – l' « hyper-codex », capable ainsi de rendre compte de toutes ses muances propres, comme de tous les états qui appartiennent à son histoire –, MÉDIÉVAL ne travaille pas de manière univoque mais dans une perspective de simulation plurielle. Surtout, il ne force pas l'utilisateur à accepter une démarche conceptuelle préalable (celle de l'éditeur) et des présupposés qui ne sont pas nécessairement compatibles avec son point de vue ou avec ses besoins, mais l'implique de manière active dans le processus éditorial, puisque c'est lui qui détermine la configuration paraissant adéquate, à partir d'un ou de plusieurs avatars du « même » texte et en adoptant ou non certaines modalités critiques. Le but visé est donc de mettre à disposition de l'utilisateur une base documentaire complète – dans l'idéal – et fiable[3], sous forme d'images réelles et de transcriptions exactes et neutres, non interprétatives à quelque titre que ce soit, en principe. Ces versions dites « de travail » constituent la base à partir de laquelle l'usager peut faire évoluer peu à peu les textes vers une formalisation critique, mais en fonction de ses propres sélections, qui affectent aussi bien la représentation du texte (par exemple, grâce à l'inclusion, optionnelle, indépendante de cas en cas et toujours réversible, de paramètres diacritiques comme l'accentuation ou la ponctuation) que son contenu (l'utilisateur choisissant ou non d'adopter des interventions, à moins qu'il ne préfère réaliser son propre établissement critique).

Le modèle offre donc l'affichage « à la carte » et chaque fois personnalisé si besoin de différentes représentations des documents-sources sur les browsers HTML – saisie digitale du manuscrit original (avec dans un proche avenir intégration d'un logiciel de traitement de l'image permettant d'effectuer diverses manipulations) ; version de travail ; version de lecture, i.e. formalisée au moyen de l'ensemble des conventions modernes ordinaires ; texte latin ; traduction – et la possibilité de se déplacer de l'une à l'autre, et sur celles des documents de comparaison, de manière synchronisée (alignée) ou non[4]. Cet éditeur procure de la sorte un type d'exploitation des documents médiévaux entièrement nouveau, par étagement de strates variables au gré des nécessités de chaque emploi – enrichissement évolutif de la transcription archéologique, de l'original jusque vers une standardisation partielle ou complète –, et par étalement horizontal (réunion grâce aux possibilités de fenestrage des divers états ainsi composés, pour un ou plusieurs manuscrits).

Il a d'autre part été complété par un outil de navigation dans les documents (moteur de recherche). Basé sur l'extraction d'un ensemble de catégories – attributs originaux du texte : traits iconographiques, éléments structurels ; emploi des signes diacritiques ; toute particularité spécifique tel que la ponctuation médiévale, ou les interventions de copiste etc. –, ainsi que sur le repérage de mots et de phrases, en partie intuitif, en partie fondé sur une grammaire implicite (i.e. sur une description sous-jacente de la langue utilisée par les différents représentants du texte, tenant compte des variations orthographiques et dialectales de ces copies), cet instrument rend donc possible d'émettre des requêtes sur un ou plusieurs documents en parallèle, de simuler une navigation comparative, et d'obtenir une première série d'analyses systématiques (listes d'occurrences ou des catégories régissant la composition des textes, ou combinées, avec liens aux documents-source ; paradigmes morphologiques etc.).

Le projet MÉDIÉVAL se caractérise ainsi par une dimension importante d'interrogation des formes de pensée qui animent le rapport – éditorial ou exégétique – au texte, sur le plan aussi bien matériel que littéraire. Dans son principe, il vise surtout à ramener les œuvres du moyen âge à ce qui représente leur dimension essentielle : leur hétérogénéité, constitutive à la fois de l'ensemble de leurs diffuseurs et de chaque objet, et que l'édition traditionnelle, moitié par conviction, moitié par nécessité pratique, tentait ou feignait d'évacuer. Il ne peut ainsi que contribuer avec succès à réhabiliter le double refoulé de la philologie médiévale, et la part la plus féconde peut-être de son objet : cette matérialité fuyante, rebelle, à certains titres irréductible, d'une part ; d'autre part, du point de vue non plus concret mais de l'intelligence qui gouverne l'opération éditoriale, la subjectivité de son acteur. La démarche que postule cette recherche n'équivaut donc pas à nier par paresse ou au nom d'un scepticisme étroit, la nécessité d'une attitude critique face aux textes anciens, à lui substituer un simple étalage documentaire, scientifiquement déresponsabilisé et dénué de toute visée agissante, mais le positivisme de la philologie traditionnelle et son refus d'admettre sa place au sein des disciplines de l'esprit et non des sciences objectives et exactes. En quoi, elle a sans doute plus à gagner qu'en se défiant de ce qui se soustrait à ses règles : une édition est un travail qui laisse une place prépondérante à la pensée et aux intuitions de son auteur puis de ses lecteurs – elle est affaire peut-être autant de production au sens strict que de réception, le moyen âge tend

[3]A titre subsidiaire, l'éditeur offre ainsi une tentative de réponse aux fonctions recherchées par les milieux de la conservation des documents historiques, de stockage de l'information et de substitution à la consultation directe des originaux.
[4]Voir reproduction annexe. Cet extrait offre un exemple parmi d'autres d'affichage obtenu au moyen de MÉDIÉVAL, avec ses menus et les différentes versions élaborées [détailler].

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

bien à le montrer –, mais cette subjectivité n'est pas pour autant suspecte, elle ne constitue pas une tare, mais peut s'avérer un mode de réflexion et d'action très satisfaisant sur les textes.

* * *

Bernard Cerquiglini, parmi les premiers, l'avait déjà proclamé voici plus de dix ans : « L'écran [...] pourrait fournir, pour telle séquence d'écrit, les séquences du manuscrit, ou des manuscrits apparentés, qui, par la forme ou par le sens, par ce jeu de la redite et du retour qu'est l'écriture médiévale, ont un lien esthétique avec elle. C'est là une activité éditrice de grande ampleur, indispensable et jamais réalisée, dont seule l'informatique actuelle nous donne les moyens, et peut-être l'idée. Car l'ordinateur, dialogique et écranique, nous restitue la prodigieuse faculté de mémoire du lecteur médiéval, qui définit sa réception esthétique et fonde le plaisir qu'il y prend »[5] ».

C'est devenu, depuis, presque un lieu commun de dire l'adéquation de l'outil informatique, de ce nouveau support éditorial, avec la mobilité ou la variance du texte littéraire médiéval. Les médiévistes peuvent s'en targuer et profiter d'une si belle aubaine pour vanter l'actualité de leur discipline, nous en sommes bien entendu les premiers convaincus. Il faudrait cependant relativiser cette « coïncidence », nuancer et préciser les propos, portés par un enthousiasme communicatif, de Bernard Cerquiglini.

Un tel modèle d'édition, dans sa démarche et ses principes mêmes, s'inscrit dans un mouvement de plus en plus large, de plus en plus profond, quoique encore impensé, tout à fait symptomatique d'une crise, celle du texte, précisément, dont la définition semble aujourd'hui nous échapper. La littérature informatique, bien sûr, dans la création contemporaine, mais aussi, au plan de la réception critique, la génétique textuelle ainsi que les multiples projets éditoriaux fondés, comme le nôtre, sur le principe d'une hypertextualité, apparaissent comme autant de phénomènes d'un éclatement du texte (d'une remise en cause de sa clôture, de sa fixation tyrannique, ou du moins ainsi perçue), auquel nous assistons aujourd'hui et que nous subissons plus, nous le craignons, que nous ne le comprenons et ne le maîtrisons véritablement.

Il convient néanmoins de ne pas tout amalgamer. Nous, médiévistes, avons affaire à un matériau déjà divers, multiple, polymorphe. Son éclatement est une donnée de base, que nous avons contournée jusqu'ici, à laquelle nous voulons, nous devons dorénavant nous confronter et qui correspond à une situation inhérente à la pratique littéraire du moyen âge (encore que nous serons tout de suite amenés à rectifier cette constatation, si évidente soit-elle). À l'opposé, la démarche des généticiens consiste à partir de données textuelles stables, de façon générale, pour faire éclater l'œuvre, l'ouvrir à des matériaux qui excèdent les limites du texte, même s'ils en contiennent l'élaboration organique.

Chaque version, au contraire, chaque texte d'une œuvre médiévale en est l'un des représentants. Chacun, autrement dit, constitue un texte, à proprement parler, à part entière, en soi et pour soi, dans la mesure où il présente une certaine configuration de l'œuvre, certes provisoire au regard de l'évolution de cette dernière, mais aussi définitive, puisqu'il définit, justement, une forme, une figure, celle-ci et non une autre – quand bien même il secrète, il est vrai, les traces d'autres textes antérieurs ou contient les germes de textes à venir.

La notion d'hypertextualité ne convient donc qu'imparfaitement, partiellement, à la réalité littéraire médiévale, ou, pour être plus exact, cette dernière devrait peut-être nous amener à nous demander s'il n'existe pas en fait différentes modalités d'hypertextualité – ou de textualité – et à tenter de les cerner. Aussi devrions-nous nous garder, nous semble-t-il, d'attribuer trop vite à la technique les capacités d'une révolution, à l'outil informatique, les vertus magiques d'une machine à remonter le temps ou à rejoindre, plutôt, un prétendu âge d'or d'une création littéraire dite « vivante ». Tel paraît en effet le danger de l'euphorie d'une technologie nouvelle, séduisante évidemment, mais qui correspond à une situation historique précise, spécifique, la nôtre, par rapport à laquelle nous n'avons pas le recul nécessaire pour saisir les enjeux ni les implications, ni même l'ampleur des changements.

Ce, d'autant plus que la notion de texte n'est pas aussi étrangère au moyen âge qu'on pourrait le croire. D'après les exemples cités par le dictionnaire Tobler-Lommatzsch, le mot (texte, text, teste, teuste, tistre) – au sens de « texte » et non de « livre » – apparaît régulièrement dans un syntagme qui l'associe ou l'oppose au terme de glose : « Aucune laie gent Savoient demander tex choses, Qui n'en avoient ne text ne gloses » (G Metz, Rom. XXI, 486, 30), « N'encor ne faz je pas pechié, Se je nome les nobles choses Par plain texte, sanz metre glose,

[5]Bernard CERQUIGLINI, Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie, Paris, Seuil / Des Travaux, 1989, pp. 115 – 16.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Que mes peres en paradis Fist de ses propres mains jadis » (Rose L, vv. 6926 – 30), « On set toutes scïences par teuxtes et par gloses » (G Muis, I 319), « Sur ung texte font plusieurs gloses » (B Berger 160)[6]. C'est dire que la langue médiévale, sans exprimer, et de loin, l'idée de clôture ou d'invariance propre à la modernité, distingue néanmoins le texte du commentaire qui l'excède, assigne par conséquent au texte des limites définies par sa forme ou sa formulation propres.

Où nous voulons en venir, c'est qu'il nous paraît important de ne pas confondre, dans notre appréhension de la littérature médiévale et dans notre terminologie, l'œuvre, essentiellement mobile, évolutive, et dont l'identité ne se donne à lire que dans la somme ou dans la résultante de ses différentes versions, avec le texte, circonscrit, lui, dans une forme donnée, de respecter la diversité de l'œuvre, sans nier ni même négliger la spécificité de chacun des textes qui la représentent.

Car nous ne pensons pas, contrairement à ce que disait Bernard Cerquiglini, que l'on puisse comparer la réception du lecteur ou de l'auditeur du moyen âge avec la nôtre. D'abord, parce que si, de part et d'autre, la variance est bien essentielle, elle n'a pas le même rôle ni les mêmes implications selon le point de vue à partir duquel on la considère. Pour le dire brièvement, nous, lecteurs modernes, au contraire du lecteur médiéval, ne sommes pas dans le mouvement : nous le surplombons, l'observons, tentons d'en rendre compte, mais, par la force des choses, rétrospectivement, avec un regard objectivant. Nous avons à la fois l'avantage et l'inconvénient d'avoir un point de vue global qui nous permet, malgré la diversité, de circonscrire une œuvre dans un nombre limité, si vaste soit-il, de versions, de textes. Pour des raisons d'ordre historique, l'œuvre médiévale finit tout de même par se clore à un certain moment (dans sa matérialité textuelle, s'entend).

Le moyen âge, en revanche, est immergé dans le mouvement, il est porté par lui, ou, plutôt, il le porte en avant. Nous pouvons bien penser qu'une partie des hommes du moyen âge en avait conscience (à commencer par les producteurs de textes eux-mêmes, poètes, jongleurs, copistes), mais c'est au niveau de la réception que les choses diffèrent. D'une œuvre, un auditeur ou un lecteur médiéval ne reçoit, n'entend ou ne lit guère plus qu'une version, qui, pour lui, correspond à cette œuvre, alors qu'elle en est seulement constitutive pour nous. Chaque texte prétend représenter l'œuvre et, en ce sens, chacun est légitimement original.

Or, cette dissimilitude, ce déséquilibre, nous devons en tenir compte. Si une édition hypertextuelle, telle que nous l'élaborons, nous paraît fondée et respectueuse, dans une certaine mesure, de la réalité textuelle médiévale, si elle ne peut elle-même, en tant que telle, faire la part du décalage observé (du moins, au stade où nous en sommes), c'est au lecteur et aux critiques littéraires d'accomplir cette tâche. C'est bien là, nous le pensons, les enjeux les plus profonds de ce type d'édition : il ouvre la voie à de nouveaux modèles de critique encore à inventer, qu'il nous faudra inventer, sous peine de rendre les œuvres du moyen âge totalement illisibles.

Car une telle pratique éditoriale ne va pas sans remettre en question, sinon bouleverser l'appréhension des œuvres et surtout leur interprétation littéraire. La question générale qui se pose pour nous d'emblée, est de savoir quel discours critique tenir à partir de données aussi éclatées (il arrive que les variations soient insignifiantes, mais il arrive aussi qu'elles amènent à nuancer certaines lectures, ou même qu'elles les contredisent) ? Comment à la fois rendre compte d'une œuvre de manière cohérente, tout en tenant compte de la singularité de chacune de ses versions ? Quelles méthodologies requiert une donnée textuelle aussi polymorphe, aussi hétérogène que celle que propose ce nouveau type d'édition ? Quelles lectures, quels discours critiques construire sans risquer la simplification ou, au contraire, la dispersion ?

La gestion et la cohérence d'un objet aussi disparate requiert donc des garde-fous, des orientations et des repères dans la lecture. Voici quelques pistes de réflexion que nous proposons en conclusion. Il nous semble que, pour bien saisir la portée d'une variante, il convient de la remettre dans son contexte. Ce qui suppose trois axes : 1) la replacer dans la version de l'œuvre à laquelle elle appartient, 2) replacer cette version dans le recueil qui l'inclut (ce qui appelle d'ailleurs une entreprise de toute autre envergure : celle d'une édition de ces recueils), 3) situer enfin ce recueil dans le contexte culturel, c'est-à-dire géographique et chronologique, dont il émane.

Ces interrogations sont encore à l'état embryonnaire : nous n'avons encore rien mis sur pied, parce que nous nous concentrons, pour l'instant, sur le projet d'édition. Mais ce sont des réflexions que nous entamons déjà, au cours de notre travail, et qui nous semblent inévitables, si toutefois notre projet avait quelque chance de succès.

[6]Nous citons d'après Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

15. fejezet - Alain Vuillemin avec le concours de Karine Gurtner – William Blake : Songs of Innocence and of Experience / Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience (1798-1794)

William Blake : Songs of Innocence and of Experience / Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience (1798-1794).

1. Un essai d'édition critique, bilingue et multimédia

Un essai d'édition critique, bilingue et multimédia.

Entrepris en 1995, avec le concours de Karine Gurtner, et achevé en 2000, cet essai d'édition critique, bilingue et multimédia sur *Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience* de William Blake possède une quadruple originalité sur le plan philologique. Il reprend, en effet, avec l'accord des éditions Trianon Press, l'édition commentée et illustrée par Sir Geoffrey Keynes dans *Songs of Innocence and of Experience* [1] qui ont été proposées en français, au 20ème siècle, entre 1927 et 1993, de ce recueil et qui ont été publiées en France et en Suisse, en édition tantôt bilingue tantôt monolingue. Il s'y est ajouté les reproductions, en mode *fac-similé*, de deux manuscrits qui ont été conservés de ces poèmes, notamment du manuscrit de 1794 qui se trouve à la Library du Congrès, à Washington, aux États-Unis, qui avait été démarqué en 1967 par Sir Geoffrey Keynes pour sa propre édition, et un autre manuscrit, plus tardif, de 1815, qui a été communiqué par la British Library, à Londres en Grande-Bretagne. Il comporte aussi divers compléments critiques, ainsi que des transcriptions phonétiques et des enregistrements sonores de chacun des poèmes, dont on a déjà décrit le détail dans un article précédent, paru en 1997 dans la revue *Hypertextes et Hypermédias* [2]. L'ensemble a été organisé sous la forme d'une série de banques de données, textuelles et multimédias, en s'efforçant de combiner deux approches distinctes de ce que de futures éditions savantes de textes électroniques littéraires pourraient être dans l'avenir, dans une perspective comparatiste. La première de ces approches tend à devenir, en cette ère de l'Internet, une approche « traditionnelle », « hypertextuelle » et « Hypermédias ». La seconde, en « langage naturel », en anglais comme en français, repose sur l'utilisation de modules de recherche et de traduction interactifs.

2. En mode hypertextuel et hypermédia

En mode hypertextuel et hypermédia.

[1]

À savoir :

- SOUPAULT (Philippe et Marie-Louise) : *Chants d'Innocence et d'Expérience*, Paris, Les Cahiers Libres, 1927 – - MESSIAEN (Pierre) : William Blake, *Chansons d'Innocence*, Saint-Étienne, Édition des Amitiés, 1934. – - MATTHEY (Pierre-Louis) : William Blake, *Les Chants d'Innocence et d'Expérience*, Lausanne, Mermod, 1947. – - SOUPAULT (Philippe et Marie-Louise) : *Chants d'Innocence et d'Expérience*, Paris, Charlot, 1947.

- CAZAMIAN (M.-L.) : Blake : *Poems/Poèmes*, Paris, Aubier-Flammarion, 1968.

- LEYRIS (Pierre) : *Œuvres*, Paris, Aubier-Flammarion, 1974.

- SUIED (Alain) : *Les Chants de l'Innocence*, Paris, Arfuyen, 1992.

- SUIED (Alain) : *Les Chants de l'Expérience*, Paris, Arfuyen, 1993.

[2] VUILLEMIN (Alain) : « Un essai d'édition bilingue, hypertextuel et hypermédia ; William Blake, *Songs of Innocence and of Experience / Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience*, in *Hypertextes et Hypermédias*, Paris, Hermès, Volume 1, n°2-3-4, p. 291-298.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Le premier mode d'accès à l'information proposé au lecteur correspond à l'équivalent d'une approche éditoriale « hypertextuelle » et « hypermédia » qui est devenue très ordinaire depuis l'essor du phénomène Internet. Les solutions techniques utilisées ont été assez simples, pour ne pas dire rudimentaires d'un point de vue informatique. Le générique, réalisé avec le logiciel *Powerpoint* présente sous la forme d'une succession de diapositives (illustrées avec des reproductions des pages de titres et de frontispices des manuscrits de William Blake) une page de titre d'abord, puis les collaborations et les concours qui ont permis la réalisation de l'édition et, enfin, un « menu » qui équivaut à ce que serait une « table des matières » dans une édition imprimée. Ce menu permet au lecteur d'accéder d'une manière directe, immédiate, à chacune des éditions et des traductions utilisées, aux reproductions de documents visuels et sonores qui ont été rassemblés, à un accompagnement musical original, *Vision d'Outre-Manche*, dû à Edgar Nicouleau, à des références critiques ensuite et, enfin, à des aides à la recherche et à la consultation.

Les textes réunis ont été traités en mode « hypertexte », qu'ils s'agisse de ceux des éditions imprimées de référence en anglais de Sir Geoffrey Keynes, de M.-L. Cazamian ou d'Alain Suied, ou des sept traductions existant en français, ou encore des articles critiques d'Alicia Ostriker, de Myriam Schont, de Gilbert Durand, de Danièle Chauvin ou de Roland Brasseur. Tous ces articles sont présentés en anglais et en français. Des liens, en effet, invisibles sur l'écran, associent les intitulés des titres et des sous-titres énumérés dans cette table des matières à des fichiers *Word*. Il en est de même des textes des transcriptions phonétiques. Les textes correspondants peuvent être lus, parcourus ou exploités librement en utilisant toutes les ressources du système de traitement de texte *Word*. Un parcours complémentaire, intitulé *William Blake (1757-1827). Songs of Innocence and of Experience (1789-1794,* dû à Roland Brasseur, présente aussi chaque poème, en mode texte, soit indépendamment soit, vers par vers, avec les 6 ou les 7 traductions en français de chacun de ces vers, en une édition synoptique systématique.

Les documents visuels et sonores ont été traités en mode « hypermédia ». Ils comprennent d'abord des reproductions photographiques en mode *fac-similé*, tantôt coloriées, tantôt en niveaux de gris (en noir et blanc si l'on préfère), des gravures du manuscrits de 1794 qui est conservé à Washington, à la Bibliothèque du Congrès aux État-Unis, et du manuscrit de 1815 qui se trouve à Londres, à la British Library en Grande-Bretagne. Ces images correspondent à des fichiers au format « *.PCX ». Il est techniquement possible de les ré-exploiter à l'aide de n'importe quel logiciel de traitement des images. Les enregistrements sonores correspondent à la reprise d'une cassette audio, réalisée en 1952, où chaque poème est lu en anglais par Sir Ralph Richardson, et qui a été réutilisée avec l'autorisation de la société anglaise Harper Collins Audio Books. Il en a été de même d'un CD audio, intitulé William Blake, lu par Nicol Williamson et paru en 1995 dans la collection « Poets for Pleasure » chez Hodder Headline Audiobooks. On y a ajouté les mêmes poèmes, lus en français en vue de cette présente édition multimédia par Françoise Dunlop et Flore Hussenot, à partir des traductions qui en ont été proposées en 1992 et 1993 par Alain Suied. Ces enregistrements sonores correspondent à des fichiers « *.wav », exploitables par tout logiciel de traitement du son. Des tables de conversions, intégrées au générique, permettent de circuler entre ces enregistrements sonores.

Ainsi conçue, cette présentation en mode hypertextuel et hypermédia des matériaux bilingues qui ont été réunis autour de *Songs of Innocence and of Experience* de William Blake correspond à un premier niveau d'édition savante, et, aussi, à une première conception de la lecture assistée par ordinateur. Dans ce mode d'édition, en effet, l'acte de la lecture n'est pas encore remis en question par le recours à l'informatique. Manuscrits ou imprimés, écrits en anglais ou traduits en français, les poèmes de William Blake continuent d'être lus sur les pages-écrans sur lesquelles ils s'affichent exactement comme on le faisait auparavant sur des pages imprimées. L'acte de lecture ne change pas de nature. Il est simplement facilité, « assisté » et, éventuellement, complété par des additions, à savoir les reproductions photographiques en *fac-similé* et les enregistrements sonores. D'autres approches, plus « interactives », sont concevables.

3. En langage naturel ou bilingue

En langage naturel ou bilingue.

Un autre niveau d'édition et de lecture, plus « interactif », se trouve incorporé dans le produit réalisé autour de William Blake. Le principe en est assez simple. La réalisation technique est plus complexe. Tous les matériaux précédents ont été dédoublés et « enkystés » à l'intérieur d'un logiciel de recherche documentaire, une version

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

bilingue du système *SPIRIT* [3]. Le but était de concevoir un instrument de travail comparatiste, plus fin, capable de permettre une véritable confrontation entre des textes traduits d'une langue à une autre, ici, en l'occurrence, de l'anglais au français.

Sur un plan pratique, la démarche repose sur une intégration accrue des fonctionnalités de recherche, d'interaction et d'exploitation concevables. À l'origine, le système *SPIRIT* est un système de génération de bases de données documentaires, textuelles, en français ou en anglais (mais aussi en allemand et en russe), élaborées de manière à ce que l'on puisse en explorer le contenu en posant des questions en un langage ordinaire, c'est-à-dire en des termes quelconques, sans avoir à passer par le détour d'un langage de documentation ou d'indexation intermédiaire arbitraire. Cette « indexation » a été faite une fois pour toute, au préalable, lors de la génération de chaque poème de William Blake sous la forme d'une base de données où ont été associés à chaque mot des informations sur sa forme, son sens, ses caractéristiques morphologiques, linguistiques et sémantiques, sa localisation et, enfin, sur un « poids d'information » qui lui est attribué à partir d'une série de traitements statistiques. On a conçu sur ce principe autant de bases qu'il y avait de versions différentes de chaque poème, en anglais et en français, soient 513 [4] bases approximativement. Tous les autres textes, les trois éditions imprimées en anglais, les sept traductions en français, les articles et les compléments critiques, ont été traités d'une manière identique ou incorporés à l'intérieur du système *SPIRIT*. On y ajoute également les reproductions des manuscrits de 1794 et de 1815, ainsi que les enregistrements sonores en anglais de Sir Ralph Richardson et de Nicol Williamson d'une part et, d'autre part, de Françoise Dunlop et de Florence Hussenot en français.

Dès lors, la consultation du contenu des poèmes peut s'effectuer de plusieurs manières et dans les deux langues, en français et en anglais, à partir d'un même écran de recherche. L'interrogation peut être seulement monolingue, en anglais sur les textes écrits en anglais et en français sur les textes traduits ou rédigés en français. Elle peut être aussi bilingue, au gré du lecteur, qui pourra aussi bien poser des questions en français sur les textes en anglais qu'en anglais sur les textes en français. Ce sont les modules de la traduction automatique EMIR du système *SPIRIT* qui se chargeront de traduire les termes de la question dans l'autre langue, voire de proposer au lecteur de lever certaines ambiguïtés de vocabulaire. La recherche s'effectue ensuite d'une manière quasi instantanée, en confrontant les termes de la question posée aux termes qui sont contenus à l'intérieur de deux dictionnaires internes, propres au système *SPIRIT*, l'un pour la langue anglaise et l'autre pour la langue française. Les réponses à la question formulée sont présentées selon un ordre de pertinence décroissant. Chaque fois, le mode de présentation des réponses, sur deux colonnes, est identique. La colonne de gauche présente le texte du poème concerné par la réponse proposée, en ses différentes versions en anglais et en français. La colonne de droite présente les documents qui y sont associés, les commentaires de Sir Geoffrey Keynes en anglais et en français et, aussi, les références de tous les autres documents critiques qui ont déjà été énumérés. Les termes significatifs de la question initiale apparaissent en surbrillance dans les textes, soit en anglais, soit en leur traduction en français ou inversement selon la langue où l'on a posé la question. Ainsi conçu, *SPIRIT* se transforme en un instrument de recherche thématique très efficace. Des aides à la recherche, sous la forme d'index alphabétique et hiérarchique [5] de tout le vocabulaire rencontré en anglais ou en français dans les différents états des poèmes, permettent d'en accroître la précision.

C'est donc un second niveau d'édition savante qui est proposé, qui tente d'exploiter au mieux, dans une perspective comparatiste, les ressources que recèlent les fonctionnalités d'interrogation en langage naturel, en anglais comme en français, du système SPIRIT. Jusqu'en l'an 2000, *SPIRIT* n'avait été appliqué qu'à des fonds documentaires ou techniques. Il pourrait se révéler être un instrument d'édition savante particulièrement utile.

4. Conclusion

Conclusion.

[3] E.M.I.R. : « Extended Modules of Information Retrieval ».
[4] 513 bases, parce que tous les poèmes notamment ceux de *Song of Experience*, ne comportent pas tous sept traductions en français. La traduction de Pierre Messiaen : *William Blake. Chansons d'Innocence,* Saint-Étienne, Édition de l'Amitié, 1934, ne porte que sur 19 poèmes par exemple. Inversement, les traductions de Philippe et Marie-Louise Soupault de 1927 ou de 1933 comportent un poème : « Berceuse », qui n'est pas de William Blake mais qui est de Philippe Soupault, et dont on ne connaît pas les motifs exacts de l'insertion.
[5] Les index ont été élaborés à l'aide du logiciel d'indexation *Saint-Chef*, conçu par Majid Sekraouï, du laboratoire de Lexicométrie et Textes Politiques de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.

Alain Vuillemin avec le concours de Karine Gurtner – William Blake : Songs of Innocence and of Experience / Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience (1798-1794)

L'une des raisons qui a inspiré le choix de ce recueil de poèmes de William Blake, *Songs of Innocence and of Experience*, pour en tenter un essai d'édition électronique, bilingue et multimédia, tient à l'unicité singulière, prémonitoire, qui semble avoir présidé à la conception de ce recueil entre 1789 et 1794. Poète de vocation, peintre, graveur et imprimeur de profession, William Blake semble avoir eu l'intuition, avec près de deux siècles d'avance, de ce que pourrait être, un jour, des formes d'édition inédites qui étaient encore inconcevables à son époque qui auraient été pourtant capables de respecter ce qui constitue l'unité intime de son œuvre. Tout est un, en effet, en ces visions et en ces chants qui inspirent ces poèmes. La musique, la peinture, la gravure, l'écriture s'y unissent d'une manière absolument intime, en ces quelques 55 gravures que William Blake a conçues, élaborées et achevées entre 1789 et 1794. Il y a établi, d'une manière délibérée, de multiples correspondances symboliques entre ce qu'il écrivait, ce qu'il dessinait, ce qu'il gravait, ce qu'il coloriait et ce qu'il lisait ou plutôt ce qu'il chantait ou psamoldiait lui-même ème siècle, entre 1927 et 1993. On en a reproduit les manuscrits en *fac-similé*, coloriés ou non, on y a associé les principales versions imprimées en anglais et les sept traductions recensées en français. On y a ajouté des commentaires critiques, des articles érudits, des transcriptions phonétiques inédites et des enregistrements sonores. La présentation adoptée essaie de suggérer que ce qui en serait devenu la version « authentique », en quelque sorte « canonique », entre l'anglais et le français, et, en particulier, sa traduction ou son « intertraduction », « idéale », qui n'existerait qu'à l'état latent, en puissance, à travers l'association et l'imbrication de toutes ces traductions ou adaptations réunies de cette manière. Là, peut-être, d'un point de vue comparatiste, réside l'un des principaux enjeux de la « nouvelle philologie » à l'ère de l'Internet.

Created by XMLmind XSL-FO Converter.